Digitized by Google

D O N

de

Madame H. S T I L L I N G

Novembre 1922

Digitized by Google

BLA 7621 •1-2/
BCU - Lausanne
1094426966
Digitized by Google

Digitized by Google

318266

Digitized by Google

Geschichte

der

dramatischen Literatur und Kunst

in Spanien.

Erster Band.

UNIVERSITÉ de LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Digitized by Google

Digitized by Google

Geschichte

der

dramatischen Literatur und Kunst

in Spanien.

Von

Adolph Friedrich von Schack.

BLA 7621 /1-2

Zweite, mit Nachträgen vermehrte, Ausgabe.

Erster Band. Dr H.STILLING

Frankfurt am Main.
Verlag von Joseph Baer.
1854.

UNIVERSITÉ de L.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorrede.

Eine umfassende Darstellung des Entwicklungsganges der dramatischen Poesie und Kunst in Spanien ist seit lange nothwendig geworden, und man hat wiederholt auf die Lücke aufmerksam gemacht, die der Mangel einer derartigen Arbeit in der allgemeinen Literaturgeschichte verursacht. Muß es unserer Zeit, welche sich der Mannigfaltigkeit ihrer geistigen Bestrebungen rühmt, schon an sich wünschenswerth sein, die Schätze der reichsten und glänzendsten unter den europäischen Bühnen näher kennen zu lernen, so wird das Bedürfniß einer solchen genaueren Kenntniß noch durch den mächtigen Einfluß gesteigert, den eben diese Bühne während mehr als eines Jahrhunderts auf die Theater der übrigen Länder ausgeübt hat. Viele der berühmtesten italienischen, englischen und namentlich französischen Schauspiele sind ganz oder theilweise aus spanischen Quellen geschöpft, und die Aufhellung des Dunkels, welches über dem Vaterlande so vieler sinnreichen Erfindungen und dramatisch wirksamen Motive liegt, verspricht daher

Digitized by Google

auch über die auswärtigen Literaturen ein neues und erfreuliches Licht zu verbreiten.

Ein Werk, welches für die Geschichte des spanischen Theaters auch nur annäherungsweise so viel leistete, wie die schätzbaren Arbeiten von Collier, Riccoboni, Beauchamps und den Brüdern Parfait für die der englischen, italienischen und französischen Bühnen, ist nicht vorhanden, und wer es unternehmen will, dem Bedürfnisse abzuhelfen, wird sich sogar nach brauchbaren Vorarbeiten fast durchaus vergebens umsehen. Die einzige, wirklich von Fleiß und Gründlichkeit zeugende Schrift, die hier in Betracht kommen kann, sind Moratins **Origenes del Teatro español**; allein dieses treffliche Werk beschäftigt sich ausschließlich mit den ersten Anfängen des spanischen Drama's und läßt die eigentliche Blüthezeit desselben ganz außer seinem Bereich. Für die letztere nun, und mithin für den bei weitem wichtigsten Theil des ganzen Gebiets, ist noch so gut wie gar nichts geleistet worden, nichts wenigstens, was über die Gränzen eines summarischen Abrisses hinausginge. Bouterwek hat in seiner, sonst so höchst verdienstvollen, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit gerade diese Partie seines Gegenstandes mit auffallender Flüchtigkeit behandelt, was in der Kargheit der Materialien, welche ihm

zu Gebote standen, seine Entschuldigung findet. Was Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Literatur in dieser Beziehung gibt, ist fast nur eine geistvolle und beredte Apotheose Calderon's. Etwas ausführlicher war Sismondi in seiner **Litérature du midi de l'Europe**, allein auch dieses Werk enthält kaum mehr, als einige Inhaltsanzeigen von Schauspielen des Lope und Calderon, nebst ästhetisch-kritischen Raisonnements. Sonstige Schriften, die sich mit der Geschichte des spanischen Theaters beschäftigen oder wenigstens den Titeln nach zu beschäftigen versprechen, sind:

Martinez de la Rosa, **Poetica**. Dieses Lehrgedicht, welches Boileau'sche Ueberzeugungen predigt, ist von Anmerkungen begleitet, in denen ein Ueberblick über das Ganze der spanischen Poesie, mithin auch der dramatischen, gegeben wird. Wie man von dem geistvollen Staatsmanne und Gelehrten, der die Literatur seines Vaterlandes, wie Wenige, kennt, erwarten kann, findet sich hier vieles Vortreffliche und Geistvolle; indessen lag es ganz außerhalb der Gränzen dieser Noten, den Gegenstand irgend erschöpfend zu behandeln. — Was Viardot in seinen **Etudes sur l'Espagne** über das spanische Thea tersagt, ist durchgehends aus Martinez de la Rosa übersetzt.

Blas Nasarre, **Dissertacion sobre las Comedias de España** (als Vorrede zu der neuen Ausgabe der Comödien des Cervantes. Madrid, 1749). Eine Tirade gegen das spanische National-Schauspiel im Sinne der Gallicisten, die sich fast ganz in allgemeinen Phrasen bewegt und ihre vielen Abgeschmacktheiten kaum durch eine einzige brauchbare Notiz vergütet.

Origen, Epocas y Progresos del Teatro español, por Manuel Garcia de Villanueva Hugalde y Parra. Madrid, 1802. Das unter diesem pomhaften Titel erschienene, von einem Schauspieler zusammengeschriebene Buch, enthält zuerst auf 226 Seiten confuse Nachrichten über die Theater fast aller Länder der Welt (unter andern über das Japanische, Chinesische, Schwedische, Polnische, Deutsche und „Preußische") und zuletzt auf kaum hundert Seiten einige flüchtige, aus Blas Nasarre, Luzan und Montiano y Luyando abgeschriebene Notizen über das spanische Drama.

Tratado Historico sobre el Origen y Progresos de la Comedia y del Histrionismo en España, por D. Casiano Pellicer. Madrid, 1804. Zwei Duodezbändchen, welche brauchbare Mittheilungen über das äußere Theaterwesen, über die materielle Beschaffenheit der spanischen Bühnen,

namentlich derer von Madrid, so wie über die berühmtesten Schauspieler enthalten, sich aber mit der dramatischen Literatur gar nicht beschäftigen.

Lecciones de Literatura Dramática, por Alberto Lista. Madrid, 1839. Nur der erste Theil, welcher die Anfänge des spanischen Drama's behandelt, ist erschienen, und dieser kann kaum für etwas mehr gelten, als für einen Auszug aus Moratin's **Origenes.**

Die wenigen biographischen und literar-historischen Artikel, die sich in Ochoa's **Tesoro del Teatro español** finden, und die, beiläufig gesagt, fast sämmtlich aus der **Coleccion general de Comedias escogidas** (Madrid, **1826 — 31**) abgedruckt sind, wimmeln von Irrthümern und Unrichtigkeiten aller Art, so daß man sich fast gar nicht auf sie verlassen kann *).

Wenn es hiernach noch Niemand versucht

*) Um nur ein Beispiel anzuführen, so gibt Ochoa 1641 als das Geburtsjahr des Francisco de Rojas an. Nun aber ist der erste Band der gesammelten Comödien des Rojas schon 1640 erschienen, ja dieser Dichter wird schon in Montalvan's **Para todos** (Huesca, 1633) unter den berühmten Dramatikern genannt. Ochoa kann in diesem Fall um so weniger entschuldigt werden, als er sich in dem angezogenen Artikel selbst auf Montalvan's Zeugniß beruft und ihm doch das Todesjahr dieses Schriftstellers, 1639, bekannt sein mußte; das Schlimmste aber ist, daß jener schlecht compilirte **Tesoro** Manchen für eine Autorität gilt und sich daher dessen falsche Angaben auch in andere Bücher verbreitet haben.

hat, das Ganze der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien historisch und kritisch zu bearbeiten, so liegt der Grund davon unstreitig in den mit dem Unternehmen verknüpften Schwierigkeiten. Denn der Geschichtschreiber dieses Gebiets ist von dem Zeitpunkt an, bei welchem Moratin's Werk abbricht, also für die Hauptperiode des spanischen Theaters, ganz und gar auf seine eigene Forschung hingewiesen. Er muß die historischen nnd biographischen Notizen, deren er bedarf, auf die mühsamste Art aus den verschiedenartigsten und seltensten Büchern sammeln und sie dann durch die sorgfältigste Vergleichung und Zusammenstellung mit anderweitigen Daten zu sichten und in chronologische Ordnung zu bringen suchen. Der überschwängliche Reichthum der spanischen Bühne ferner von dem man ohne Uebertreibung behaupten kann, daß er größer sei, als der aller übrigen europäischen Theater zusammengenommen, wird ihn in mehrfacher Hinsicht in Verlegenheit setzen; denn einmal sind die Werke, in denen die dramatische Literatur der Spanier aufgespeichert ist, fast sämmtlich von größter Seltenheit, so daß sich eine vollständige Kenntniß derselben nur durch Nachforschungen in den bedeutendsten öffentlichen und Privatbibliotheken von Europa gewinnen läßt; dann

aber ergibt sich, nach Ueberwindung dieses Hindernisses, aus der Fülle des Materials und aus der Aufgabe, dasselbe übersichtlich zu ordnen und das Wichtigste seines Inhalts innerhalb eines gemessenen Raumes darzulegen, eine neue Schwierigkeit.

Der vorliegende erste Versuch einer Geschichte des spanischen Theaters von der ältesten bis auf die neueste Zeit darf hiernach wohl auf nachsichtige Beurtheilung Anspruch machen. Als ich es unternahm, die angedeutete Lücke der Literaturgeschichte auszufüllen, verhehlte ich mir die mannigfachen Hindernisse nicht, welche sich meinem Vorhaben entgegenstellten, und eben so wenig gab ich mich dem thörichten Glauben hin, daß ich im Stande sei, dieselben vollkommen zu überwinden. Aber eine besondere Vorliebe für den Gegenstand forderte mich auf, dessen Bearbeitung zu versuchen, und eine vorzügliche Gunst der Umstände setzte mich in Stand, diese Arbeit mit ausgebreiteter Sachkenntniß anzustellen. Von früher Jugend an der castilianischen Poesie mit Liebe zugethan, habe ich die Werke aller irgend bedeutenden spanischen Dramatiker durchlesen, und die Zahl der Schauspiele, welche ich mir auf diese Art zu eigen gemacht, beläuft sich auf mehrere tausend. Vielfältige Reisen gewährten mir Zutritt zu den in diesem Fache reichsten Bibliotheken des In- und

Auslandes und zugleich Gelegenheit, die noch vorhandenen Lücken meiner Lectüre zu ergänzen, so wie aus manchen seltenen und bisher ganz unbenutzt gebliebenen Quellen der spanischen Theatergeschichte zu schöpfen; ein Aufenthalt in Spanien selbst endlich verstattete mir, auch das heutige Bühnenwesen und die neueste dramatische Literatur dieses Landes kennen zu lernen. Wenn ich meine Aufgabe nicht vollkommen gelöst habe, so ist demnach wenigstens die Mangelhaftigkeit der benutzten Materialien nicht daran Schuld.

Für die älteste Geschichte des spanischen Theaters hatte ich, wie gesagt, an Moratin's **Origenes** eine schätzbare Vorarbeit. Allein wie sehr dieses fleißige und gründliche Werk auch Anerkennung verdient, so lassen sich doch die vielen Mängel, an denen dasselbe leidet, nicht verkennen. Denn erstlich hat Moratin nicht viel mehr geliefert, als ein Verzeichniß der älteren spanischen Schauspiele mit gelegentlicher Angabe ihres Inhalts, und läßt eine pragmatische Gestaltung seines Stoffes fast gänzlich vermissen; zweitens aber sind seine kritischen Urtheile kaum etwas Anderes, als Machtsprüche von dem ganz verkehrten Standpunkt des französischen Classicismus aus. Diesen Mängeln abzuhelfen, bin ich in meinem ersten Bande bemüht gewesen. Ich

habe mich **jedoch** nicht auf die Benutzung der schon von Moratin **ausgebeuteten** Materialien beschränkt, sondern **war so** glücklich, viel Neues hinzutragen zu können, **und** schon ein flüchtiger **Blick** muß zeigen, wie viel reicher an Inhalt das erste und zweite Buch dieser Geschichte ausgefallen sind, als die **Origenes.** Die Einleitung über den Ursprung des Theaters im neueren Europa schien mir nöthig, um die Anfänge des spanischen in ein helleres Licht stellen zu können. Ich glaube hier zum ersten Male nachgewiesen zu haben, wie die Keime des geistlichen Schauspiels, dessen Entstehen man gewöhnlich erst in das Mittelalter setzt, schon in den liturgischen Gebräuchen der ältesten christlichen Kirche enthalten sind; der Rest dieser Einleitung, welcher die Periode der Mysterien und Moralitäten behandelt, ist dagegen nichts weiter, als eine Zusammenstellung der erheblichsten Resultate aus den neueren Forschungen über diesen Gegenstand.

Bei der Darstellung der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien während ihrer Blüthenepoche, hatte ich ein bisher beinahe ganz unbearbeitetes Feld vor mir. Selbst für die Kenntniß der berühmtesten Dramatiker dieser Periode ist noch äußerst wenig geschehen; von vielen der Dichter aber, welche hier in Betracht kommen, hat man

selbst die Namen seit dem siebzehnten Jahrhundert kaum wieder genannt; die Nachrichten über ihr Leben und ihre Schriften sind, wenn überhaupt vorhanden, in bändereichen bibliographischen Repertorien und oft in Büchern, wo man sie am wenigsten suchen sollte, unter einem Wuste anderweitiger Notizen vergraben, neben welchen sie sich nur gelegentlich aufbewahrt finden; ihre Werke selbst aber liegen, vom Staube zweier Jahrhunderte bedeckt, zerstreut in den Winkeln der verschiedenen europäischen Bibliotheken. Wenn hiernach schon der Stoff zur Literärgeschichte des spanischen Drama's in mühsamster Art auf labyrinthischen Wegen zusammengetragen werden mußte, wie viel größer war erst die Aufgabe, dies chaotisch aufgehäufte Material nicht bloß chronologisch zu ordnen, sondern auch innerlich zu gliedern und zu einer anschaulichen Darstellung der gesammten dramatischen Poesie dieser Periode zu gestalten! Denkt man nun an die ferneren, mit dem Vorwurfe verbundenen Schwierigkeiten, z. B. in den hier nöthig gewordenen, noch nie oder doch nur sehr flüchtig angestellten, Untersuchungen über die Einrichtung der Bühne, über die verschiedenen Gattungen von Theaterstücken u. s. w., so sind wohl hinreichende Motive zur Nachsicht gegen die Mängel der vorliegenden Arbeit vorhanden.

In Absicht auf die Behandlung nahm ich darauf Bedacht, den Gegenstand auf die möglichst mannigfaltige Weise und von verschiedenen Seiten zur Anschauung zu bringen. Neben der ästhetisch-kritischen Betrachtung, welche im Vordergrunde stehen mußte, ist daher auch das Philologische und Bibliographische nicht ausgeschlossen worden; neben Inhaltsanzeigen der hervorragendsten dramatischen Werke haben kritische Urtheile spanischer Schriftsteller über die gleichzeitigen Erzeugnisse der Bühnenliteratur einen Platz gefunden, indem nur auf diese Art ein vollständiges Bild des ästhetischen Geistes und Geschmacks der verschiedenen Zeiten geliefert werden konnte; über die innere Geschichte des Drama's endlich ward die des äußeren Theaterwesens und der mimischen Kunst, soweit es die vorhandenen Hülfsmittel erlaubten, nicht vernachlässigt. Bei den Inhaltsanzeigen der einzelnen Dramen, welche nicht vermißt werden durften, war es nicht leicht, die richtige Mitte zwischen zu großer Ausführlichkeit und allzu summarischer Gedrängtheit zu halten; indem der unermeßliche Reichthum der spanischen Bühnen-Literatur auf der einen Seite die Weitläuftigkeit in Analyse des Einzelnen untersagte, lag auf der anderen die Gefahr der Trocken-

heit und unbefriedigenden Kürze zu nahe, als daß sie durchgehends hätte vermieden werden können.

Nicht alle Dichter konnten mit gleicher Umständlichkeit besprochen werden, vielmehr schien die Bedeutsamkeit eines Jeden den Maßstab abgeben zu müssen, um den ihm zu verstattenden Raum zu bestimmen; nur den gehaltreichsten oder in anderer Hinsicht merkwürdigsten sind daher eigene umfangreiche Artikel gewidmet worden, bei den minder bedeutenden dagegen beschränkte ich mich auf kürzere Notizen, bei den ganz geringfügigen auf Nennung der Namen, welche ich der Vollständigkeit wegen nicht übergehen zu dürfen glaubte. Nach demselben Princip wurde das Verhältniß der einzelnen Theile zum Ganzen abgemessen, und daher die Glanzperiode des spanischen Theaters mit größter Ausführlichkeit behandelt, die Geschichte des Verfalls dagegen nur in summarischem Abriß gegeben.

Im Urtheil habe ich nach Bestimmtheit und Unparteilichkeit gestrebt. Ich habe die Mängel der spanischen Dramatiker eben so offen anerkannt und gerügt, wie den seltenen Vorzügen derselben die entschiedenste Anerkennung gezollt. Zu mehreren Malen sah ich mich veranlaßt, der Verkehrtheit Derer entgegenzutreten, welche der Dichtkunst einen außer ihr liegenden Zweck unterschieben wollen

und in der Poesie noch etwas Anderes suchen, als diese selbst. Eine Polemik gegen kritische Systeme, welche mit dem vorigen Jahrhundert zu Grabe getragen zu sein schienen, könnte zwar für überflüssig gehalten werden; allein wenn auf der einen Seite die spanischen Dramatiker ganz besonders von falschen Beurtheilungen dieser Art zu leiden gehabt haben, und hierdurch eine Entgegnung provocirt wurde, so zeigen auf der anderen mehrere Literaturerscheinungen der jüngsten Zeit nur zu deutlich, daß die alten Irrthümer noch nicht ausgerottet sind, sondern sich in veränderter Gestalt von Neuem geltend zu machen suchen. Ob man von der Poesie eine moralische oder irgend eine andere direkte Tendenz verlangt, ist dasselbe, und Diejenigen, welche neuerdings eine solche Tendenzpoesie anempfohlen haben, sind ganz naiv auf den Standpunkt Boileau's und Gottsched's zurückgesunken.

Wenn der nächste Zweck des vorliegenden Buches ein literarhistorischer war, so hat dabei doch noch eine andere Absicht vorgeschwebt. Ich wollte an einer der merkwürdigsten und bisher allzu wenig berücksichtigten Literatur-Epochen darthun, wie das wahrhaft Große und Originale in der Poesie nur auf dem Boden der Volksthümlichkeit gedeihen könne, wie namentlich das Drama in Geist und

Form durch die Geschichte und den Charakter des jedesmaligen Volkes auf's strengste bedingt sei, und wie es, um zum ächten Nationalschauspiel zu erblühen, aus dem innersten Kerne einer Nation und im Zusammenhange mit ihren volkspoetischen Sagenkreisen und ihrer Geschichte erwachsen müsse. Man hat diese Wahrheit längst anerkannt, sie jedoch mehr allgemeinhin behauptet, als an einzelnen Beispielen nachzuweisen gesucht; keine andere der neueren Bühnen aber ist so geeignet, diesen Nachweis an ihr zu führen, wie die spanische, und nur die englische könnte noch in gleichem Sinne benutzt werden. Als Belege für die negative Seite derselben Behauptung, für den gänzlichen Ruin der Poesie, zu dem die Vernachlässigung der einheimischen Kunstelemente führen muß, bieten sich das französische und italienische Theater dar. Die Wichtigkeit dieser Einsicht aber sei vorzüglich den Deutschen an's Herz gelegt. Auch uns ist ein so reicher Schatz der Sagenpoesie zu Theil geworden, wie nur irgend einer Nation; neben jenem großen epischen Dichtungskreise, der in den Nibelungen und im Heldenbuche beschlossen ist und auf den wir, als auf einen ächt vaterländischen, stolz sein dürfen, sind die herrlichen Fabeln von Kaiser Karl, von der Massenie des Gral's und von der Tafelrunde,

wie so viele **andere**, auch bei uns im Bewußtsein des Volkes **lebendig** gewesen, ja vielen jener schönen Sagen, an **denen** sich die spanische Poesie entzündet hat, haben auch unsere Vorfahren gelauscht; die deutsche Geschichte endlich bringt dem Dramatiker die reichste Fülle poetischer Stoffe entgegen. Aber fragen wir nach dem Vortheil, den unser Schauspiel aus diesem unermeßlichen Reichthum dichterischer Elemente gezogen hat, so fällt die Antwort betrübend aus. Wir haben uns nach den verschiedenartigsten Richtungen hin zersplittert, den heterogensten Gebilden neben einander Raum auf den Brettern verstattet, bald dieses, bald jenes Vorbild nachgeahmt, und sind besonders eifrig bedacht gewesen, die Hefen der ausländischen Bühnenliteratur auszuschöpfen; wir besitzen antikisirende und romantisirende Dramen, nervenerschütternde Mordspektakel und Declamationsübungen voll Sentenzen für philosophische Primaner, sentimentalen Familienjammer, der auf die Thränendrüsen speculirt, und dialogisirte Anekdoten, die sich Lustspiele nennen; wir haben die klassische Langeweile, wie den romantischen Nonsensus und die „Gassenhauer“ der Franzosen auf unsere Theater verpflanzt; wir haben durch Nachahmung des Eckigen und Auswüchsigen in ihren Schauspielen mit den Engländern, durch Parodie ihrer Formen und durch

mystischen Unsinn mit den Spaniern wetteifern zu können geglaubt; aber das Streben, ein eigenthümliches Drama aus uns selbst zu erzeugen, hat sich bisher nur in wenigen Werken bethätigt, und namentlich stehen die Versuche, unsere volksmäßigen Sagenkreise und historischen Ueberlieferungen der Bühne anzueignen, sehr vereinzelt da; wenigstens ist keine dramatische Poesie organisch aus denselben hervorgewachsen. Die Aussicht für die Zukunft scheint nun zwar trübe zu sein; jene schöne Fabelwelt ist mehr oder weniger in Vegessenheit gesunken und aus der Erinnerung des Volkes geschwunden, und die Versuche, sie wieder in lebendigen Verkehr zu bringen, mögen sich nur einen zweifelhaften Erfolg versprechen können; indessen ist so viel gewiß: wenn wir je eine reichhaltige und selbstständige dramatische Literatur, wenn wir je ein Theater gewinnen, das nicht bloß der Unterhaltung und dem Zeitvertreibe einer müssigen Menge dient, sondern Anspruch auf den Namen einer Nationalbühne machen darf, so wird dies nur das Werk von Dichtern sein können, die, aller Nachahmung des Fremdländischen entsagend, nur ihrer eigenen Eingebung folgen, in vollen Zügen aus den Strömen einer volkspoetischen Tradition schöpfen und sich solcher Stoffe bemächtigen, welche schon in der

Phantasie, im Herzen und im Munde des Volkes leben.

Sollte das vorliegende Buch nun im Stande sein, diese Ueberzeugung mehr und mehr zu verbreiten und das Ringen nach dem Besitz eines nationalen Drama's bei uns zu befördern, so würde ich dies für den schönsten Lohn meiner Arbeit halten. — Den Spaniern aber möge dieser Versuch einer Geschichte ihrer dramatischen Literatur (wenn derselbe so glücklich sein sollte, seinen Weg zu ihnen zu finden) die Periode ihrer literarischen Größe und Selbstständigkeit lebhaft vergegenwärtigen; er möge sie mahnen, im Gewirr der Parteikämpfe des Tages nicht jener großen Männer zu vergessen, welche der Stolz ihrer Vorfahren waren und deren sie eingedenk bleiben müssen, wofern sie nicht aufhören wollen, sich selbst zu achten. Nur ein schwacher Schimmer vergangenen politischen Ruhmes schwebt noch über dem Vaterlande des Cid und des Gonzalvo von Cordova; die Enkel jener Helden, die einst mit vereinter Thatkraft die Welt eroberten, befeinden sich in mörderischem Bruderkriege; die Minen des fernen Eldorado, welche ihre Schätze vor die Füße der Herrscher ausschütteten, in deren Reiche die Sonne nicht unterging, sind versiegt, und trauernd schleicht der Guadalquivir — einst mit Edelstein-gefüllten

Flotten bedeckt — am „goldenen Thurme" vorüber; — aber die Schätze des Geistes, die Cervantes, Calderon und Lope de Vega gehoben, sind geblieben und werden bleiben, so lange geistige Bildung und die Achtung für große Leistungen auf dem Gebiete des Geistes unter den Menschen nicht erloschen sind.

Frankfurt a. M., im Januar 1845.

Der Verfasser.

Inhalt

des Ersten Bandes.

Seite

Einleitung.

Ueber den Ursprung des Drama's im neueren Europa.

Die verschiedenen Quellen des neueren Schauspiels . . 14
Entartung des Römischen Theaters in der späteren Kaiserzeit 15
Dramatische Elemente im Cultus der ältesten christlichen Kirche 17
Christliche Feste, an deren Feier sich am frühsten dramatische Darstellungen schlossen 19
Fortdauer der scenischen Spiele der Römer und Zusammenhang derselben mit den mittelalterlichen Farcen 25
Zusammenwirken der kirchlichen Riten und der profanen Volkslustbarkeiten, um das geistliche Drama hervorzubilden 34
Die ältesten noch vorhandenen geistlichen Schauspiele . 45
Frohnleichnamsspiele im 13. Jahrhundert 49
Blüthezeit des geistlichen Drama's 50
Mysterien 51
Moralitäten 56
Profane Schauspiele seit dem 12. Jahrhundert . . . 59

Seite

Erstes Buch.

Die ersten Spuren des spanischen Drama's.

Verbreitung des römischen Theaters in Spanien . . 72
Fortdauer der scenischen Spiele unter den Westgothen . 73
Ueber die Frage, ob die Araber Schauspiele gekannt haben 76
Mimische Spiele der Joglares 87
Die Volsromanzen und deren Zusammenhang mit dem Drama 104
Dramatische Aufführungen zur Zeit Alfonso's X. . . 112
Aelteste Erwähnung der Frohnleichnamsspiele (1360) . 117
Der Erzpriester von Hita 119
Dramatische Darstellung des Todtentanzes 123
Pedro Gonzalez de Mendoza 125
Spiele und poetische Ergötzungen am Hofe Johann's II. 127
Die Comedieta de Ponza 129
Die Strophen Mingo Rebulgo 134
Dialogische Gedichte im Cancionero General 134
Gesetze wider die Aufführung von Schauspielen in den Kirchen 135

Zweites Buch.

Von der beginnenden literarischen Cultur des spanischen Drama's durch Juan del Encina bis zum Auftreten des Lope de Vega.

Juan del Encina 146
Die Celestina 156
Gil Vicente 160
Torres Naharro 180
Theatralischer Apparat in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts 198
Geistliche Schauspiele aus eben dieser Zeit 203

Seite

Uebersetzungen und Nachahmungen antiker Tragödien und Comödien 207

Trauerspiele von Vasco Diaz Tanco 208

Lustspiele von Jaymeo de Huete, Augustin de Ortis, Juan Pastor und Christoval de Castillejo 209

Lope de Rueda 214

Einrichtung der Bühne in der Mitte des 16. Jahrhunderts 228

Alonso de la Vega 231

Aelteste Comödie in drei Akten oder Jornadas von Francisco de Avendaño 233

Luis de Miranda 234

Juan de Timoneda 235

Geistliche Schauspiele und die Theilung derselben in Autos und Comedias divinas 238

Juan de Malara und andere Theaterdichter von Sevilla 244

Vervollkommnung der scenischen Vorrichtungen durch Pedro Navarro 248

Notizen über die wandernden Schauspielertruppen aus der „unterhaltenden Reise des Agustin de Rojas" 250

Gründung und erste Fortbildung der Bühnen von Madrid 263

Theater de la Cruz und del Principe 267

Innere Einrichtung der spanischen Schauspielhäuser . . 266

Namen verschiedener um das Jahr 1580 berühmter Autores, d. h. Theaterdirectoren, welche zugleich dramatische Dichter waren 272

Tragödien von Geronimo Bermudez 273

Juan de la Cueva 277

Seine Dramaturgie 278

Seine Schauspiele 279

Andres Rey de Artieda 290

Christoval de Virues 292

Seite
Lopez Pinciano über das spanische Schauspiel . . 299
Cervantes 310
Seine älteren Schauspiele 336
Seine Kritik des spanischen Theaters . . 344
Seine späteren Schauspiele 351
Lupercio Leonardo de Argensola 365
Schauspieler und Comödiendichter aus den letzten Decennien des 16. Jahrhunderts 369
Theologische Bedenken gegen die Zulässigkeit dramatischer Vorstellungen 370
Förmliche Autorisation der Schauspiele 371
Allgemeiner Rückblick auf das spanische Drama vor Lope de Vega 373
Abriß der Geschichte der spanischen Nationaltänze . . 377

Einleitung.

Ueber den Ursprung des Drama's im neueren Europa.

Digitized by Google

Wer das geistige Leben eines Volkes und die Momente, in denen es sich am bedeutendsten offenbart, zum Gegenstande seiner Forschung macht, wird, um zu befriedigenden Resultaten zu gelangen, seinen Gesichtskreis dem Raum und der Zeit nach nicht zu eng abgränzen dürfen. Er wird die Nation, welcher er seine Aufmerksamkeit zunächst widmet, nicht gänzlich von ihren Umgebungen isoliren, die ihn speziell beschäftigende Periode nicht völlig von vorhergegangenen abtrennen können, ohne sich eines bedeutenden Mittels zum Verständniß seines Vorwurfes zu entäußern. Der geübte Blick entdeckt überall Zusammenhang. Regungen, die für vereinzelte gehalten werden, lassen sich nicht selten auf einen Anstoß zurückführen, der, von einem fernen Punkte ausgegangen, durch ganze Welttheile vibrirt hat. Die Ueberlieferungen von einem Jahrhundert auf das folgende, von einem Volke auf das andere, sind so zahlreich gewesen, daß die genaue Betrachtung oft sogar scheinbar neue und originale Erscheinungen aus Quellen abzuleiten vermag, die sich in vielfachen Strömungen durch große Zeiträume und über alle Länder ergossen haben. Denn selbst das primitive, neue Bildungskeime enthaltende, Element, das sich in den Offenbarungen des höheren Völker-

lebens geltend macht, ist nur zum Theil national, aus dem Herzen eines bestimmten Volks erzeugt und auf dieses beschränkt, und kann sich weder den Modificationen von außen her, noch der höheren geistigen Gewalt entziehen, welche ganzen Zeitaltern und Völkermassen einen gleichartigen Stempel aufdrückt. Wie daher keine neue Gestaltung ganz unabhängig von vorhergegangenen, wie keine Gegenwart ist, die nicht Theile der Vergangenheit in sich aufgenommen hätte, so begegnen sich verschiedene Nationen auch in dem, was für ihr Eigenthümlichstes gehalten wird, oft auf überraschende Weise und in einer Gleichförmigkeit, die auf einen gemeinsamen Mittelpunkt hinweist.

Dieser innige Zusammenhang von äußerlich vereinzelten, nach Zeit und Ort auseinanderliegenden, Erscheinungen wird hauptsächlich für die Epochen wichtig, welche, aus Mangel an authentischen Nachrichten, über sich selbst kein vollkommnes Licht verbreiten. Durch ihn besitzt der Geschichtschreiber eines bestimmten Kunst- und Literaturgebiets ein treffliches Mittel, die dunkleren Punkte seines Gegenstandes aufzuhellen. Ohne seiner Divinationsgabe einen zu weiten Spielraum zu gestatten, wird er durch vorsichtige Benutzung desselben, durch Zusammenstellung des Fremden mit dem Einheimischen, des Vergangenen mit dem Gegenwärtigen, zur Ergänzung fragmentarischer Notizen, zur Erläuterung unklarer Berichte gelangen können.

Spanien, mit dessen dramatischer Kunst und Poesie wir uns im Folgenden beschäftigen werden, gilt seit lange für ein Land, das mehr als die übrigen, in sich selbst zurückgezogen, dem Verkehr der Völker und dessen Einflüssen verschlossen geblieben ist. Durch den Wall der Pyrenäischen

Berge, durch zwei Meere, welche seine Küsten umspülen, nach allen Seiten scharf abgegränzt, in der Formation seines Bodens, seiner Hochebnen, Berge und Thäler ganz eigenthümlich gestaltet, von einem, wie man vermuthen darf, autochthonischen Stamme bewohnt, der trotz aller Vermischungen mit eingedrungnen Völkern die Grundzüge seines Charakters, wie sie uns in den ältesten Nachrichten geschildert werden, noch nach Jahrtausenden erkennen läßt, hat dieses interessante Land in allen Manifestationen seiner Geschichte das originale Element als sehr überwiegend hervortreten lassen; und dies Hervorstechende seiner Physiognomie erhält durch die Einflüsse eines außereuropäischen Volks, durch die Vermischung des Orientalischen mit Occidentalischem, noch einen ganz eignen fremdartigen Zusatz. Aber durch wie unterscheidende Merkmale auch von den übrigen getrennt, die Cultur der Spanier ist deshalb nicht unabhängig von den Mächten, die über allen Völkern in neueren Europa gewaltet haben, noch von Einwirkungen des Vergangenen und Umgebenden. Zuerst ein Theil des großen Weltreichs, das noch nach seinem physischen Sturze mit seiner geistigen Macht Länder und Zeiten beherrscht hat: dann durch Eindringen eines germanischen Stammes mit Elementen versetzt, die in Vermischung mit romanischen so entscheidend in der Bildung der wichtigsten unter den neueren Völkern auftreten, trug die spanische Nation dieselben Keime in sich, wie diese, und mußte sie zu analogen, wenn auch nach einheimischen Bedingungen modificirten, Gestalten zeitigen. Dazu treten die großen Factoren der neueren Cultur, die überall gleichartige Erscheinungen hervorriefen, Geist und Sitte des Ritterthums und der christlichen Kirche. Und auch nach

außen hin war die Pyrenäische Halbinsel den Berührungen der Völker vielfach geöffnet. Unter den Gothen die Vereinigung derselben mit Südgallien zu einem Reiche; dann in dem östlichen Küstenstrich und selbst in Aragon gemeinsame Sprache, Cultur und vielfache Communication mit der Provence; die kühnen Expeditionen der Catalanen nach allen Häfen des mittelländischen Meers; endlich der mit Italien, als dem Sitze der päpstlichen Macht, gepflogene und seit der Verbindung Neapels mit Aragon stets erhöhte Verkehr: das sind nur einige von den Umständen, aus denen sich dies beweisen läßt. Ueberhaupt waren die Culturerscheinungen im Mittelalter keineswegs so vereinzelt und auf diese oder jene Nation beschränkt, wie man glauben könnte. Wie die germanische Architectur in Deutschland und Frankreich, in Italien, England und Spanien ihre Denkmale hinterlassen hat; wie die großen romantischen Sagenkreise sich durch alle europäischen Literaturen hingezogen haben, so flog jede wissenschaftliche und künstlerische Regung von Land zu Land und ward Gemeingut der Völker; und auch Spanien war diesen Mittheilungen nicht unzugänglich, wie sich in der Folge mehrfach zeigen wird. Gerade die mittleren Jahrhunderte aber werden bei unserer Untersuchung ganz besondere Aufmerksamkeit fordern, da die Spuren dramatischer Kunst, deren genauere Verfolgung uns vorzüglich wichtig sein muß, nur in schwachen Umrissen aus ihrer Dämmerung hervorblicken. Im Folgenden wird der Versuch gemacht werden, ob sich durch den angedeuteten Zusammenhang verschiedener Erscheinungen eine etwas deutlichere Anschauung derselben gewinnen läßt.

Und noch ein anderer Grund fordert uns auf, den

Blick über die Gränzen unseres eigentlichen Bezirks auszudehnen. Auch wo alle äußere Verbindung fehlt, dient eine Periode zur Erläuterung der anderen und läßt sich eine besondere Culturepoche durch die Zusammenstellung mit ähnlichen in anderen Gegenden und Zeiten aufhellen. Wie nämlich unter denselben Breiten dieselben Producte gedeihen, so treten unter den gleichen Graden der Civilisation gleiche Phänomene hervor; und dieser Parallelismus der Erscheinungen macht es möglich, aus dem Kunstentwicklungsgange bei der einen Nation in einer gewissen Phase der Bildung auf einen ähnlichen bei der anderen zu schließen. Fehlt es nun auch nicht an Andeutungen über die Urgeschichte der dramatischen Kunst in Spanien, und sind wir daher nicht auf dergleichen Conjecturen allein angewiesen, so werden uns die letzteren doch hier und da zur Erschließung des tieferen Verständnisses, zur Vervollständigung und Verknüpfung einzelner Umstände behülflich sein müssen.

Daß, wie bei jeder Kunst die Geschichte der Entwickelung besonders anziehend ist, so auch die Anfänge der dramatischen vorzügliche Aufmerksamkeit verdienen, braucht nur angedeutet zu werden. Nur wer das erste Aufbrechen und die stufenweise Entfaltung des Saatkorns beobachtet hat, wird den Organismus der Pflanze begreifen; und so gewinnen jene rohen Versuche des Mittelalters, die an sich nur einen geringen ästhetischen Werth haben, das höchste Interesse, wenn wir in ihnen die Keime entdecken, denen der Wunderbaum des romantischen Schauspiels entstiegen ist. Eine lange Reihe von Jahrhunderten war nöthig, um das Fundament zu legen, auf dem die großen Dramatiker des sechszehnten und siebzehnten ihren Riesenbau

zum Erstaunen aller Zeiten aufrichten konnten. Schon im Dunkel der ersten christlichen Zeit lassen sich, wenn auch in schwachen Umrissen, Spuren des Weges entdecken, der endlich zu jener wunderwürdigen Höhe emporführte; Shakspeare's und Calderon's Werke stehen am Endpunkt einer organischen Entwicklungsreihe, die sich durch mehr als ein volles Jahrtausend hinzieht; und Form und Geist derselben werden erst dann vollkommen verständlich, wenn man die Keime kennt, aus denen sie erwachsen sind. Die ersten Spuren der Keime aber, die sich zu so überschwänglicher Blüthenpracht entfaltet haben, müssen wir in den ältesten auf uns gekommenen Kunden über das christliche Drama suchen. Und mehr; wenn alle moderne Kunst dem Christenthum, als belebendem Princip, entsprungen ist, so blieb sie doch nicht unabhängig von noch früheren Einflüssen. Der Strom der romantischen Poesie ist von den Quellen der antiken genährt, die bald als einzelne Strömungen erkennbar in ihm fortlaufen, bald, seine Färbung ändernd, sich in ihn verlieren.

So viel zur Rechtfertigung unseres Verfahrens im Folgenden, damit der flüchtige Beobachter uns nicht den Vorwurf unnöthiger Weitschweifigkeit mache, wenn wir die Anfänge des Theaters bei den Spaniern, wie bei allen Völkern, in früheren Zeiten zu entdecken suchen, als in denen man es gewöhnlich entstanden glaubt; wenn wir ferner die Darstellung derselben mit dem Ursprung des Dramas im neueren Europa überhaupt in Verbindung bringen, und selbst Rücksichtnahme auf scheinbar noch entlegnere Punkte nicht ganz zurückweisen.

Bevor aber der Versuch, den Entwickelungsgang des neueren Dramas durch seine frühsten Perioden zu verfolgen,

angestellt werden kann, wird der Umfang dessen, was man dramatisch nennen will, festzustellen sein. Aus der Sorglosigkeit, mit der man über diese Frage weggegangen, ist eine Menge unbegründeter Behauptungen hervorgegangen. Ein Volk streitet mit dem andern, welches von ihnen sich der Priorität in scenischen Darstellungen zu rühmen habe; ein Historiker glaubt die älteste Kunde vom Vorkommen theatralischer Ergötzungen aufgefunden zu haben, während es dem anderen nicht schwer fällt, sie noch höher hinauf zu datiren. Der Grund aller dieser verfehlten Versuche, dem Entstehen des Schauspiels einen bestimmten Zeitpunkt anzuweisen, liegt in einer mangelhaften Ansicht von dem Wesen des Drama's überhaupt. Man scheint anzunehmen, dasselbe sei nach dem Sturze des antiken Theaters auf Jahrhunderte völlig verschwunden, dann plötzlich wieder zum Vorschein gekommen; man denkt sich Perioden, wo es gar nicht existirt, andere wo es auf einmal wieder ins Leben tritt. Diese Vorstellung, obgleich immer schief, mag auf sich beruhen, wenn es sich vom litterarisch völlig ausgebildeten Drama handelt; aber sie führt gänzlich irre, wenn von Perioden die Rede ist, die dieser Ausbildung vorhergehen.

Der Hang zu mimischen Unterhaltungen ist den Menschen angeboren und gibt sich schon in den Spielen der Kinder kund. Alle Nationen haben sich zu allen Zeiten an Darstellungen wahrer oder erdichteter Begebenheiten ergötzt. In den verschiedensten Weltgegenden, bei Völkern auf allen Culturstufen, bei den amerikanischen Nationen, bevor sie europäische Sitten angenommen hatten, wie

bei den Urbewohnern von Java [1]), bei den Sandwich-insulanern wie bei den Kamtschadalen [2]), bei den Wilden im innersten Afrika wie bei den rohen Bewohnern der Aleutischen Inseln [3]), in Bochara und Cochinchina wie bei den Negern auf Isle de France [4]) sind Spuren mehr oder minder unförmlicher Schauspiele entdeckt worden. Und so findet sich das Drama überall; nur die Grade seiner Entwickelung sind verschieden, je nachdem hemmende oder fördernde Einflüsse es auf seiner untersten Stufe zurückhielten oder zu höherer Vollkommenheit führten. Bei dieser Universalität des Dramatischen aber ist es lächerlich, diese oder jene Vorstellung des 12ten oder 13ten Jahrhunderts, die man ohne genaue Prüfung der vorhergehenden Zeiten hervorhebt, als die älteste im neueren Europa zu bezeichnen; um so mehr, als die christlichen Nationen selbst in den rohesten Perioden schon über den Culturzustand der eben bezeichneten Völker hinaus waren, und auf einem Boden emporwuchsen, welcher der Entwickelung des Dramatischen unendlich günstiger war. Man wird einwenden,

[1]) **Solis, Conquista de Mejico lib. III, cap. 15. — Garcilaso de la Vega, Comentarios reales, lib. II, cap. 23.** — Dümont d'Urville's Reise um die Welt, deutsche Ausgabe Band II. S. 151.

[2]) Cook's und Clerke's Tagebuch einer Entdeckungsreise nach der Südsee, mit Anmerkungen von Forster S. 136. — Dümont d'Urville a. a. O. Band I. S. 267. — **Journal historique du voyage de M. Lesseps au Kamtschatka, pag. 101-104.**

[3]) **Clapperton, Journal of a second expedition into the Interior of Africa (London 1839). — Choris, voyage pittoresque autour du monde, pag. 9.**

[4]) **A. Burnes, Travels into Bokhara Vol. II.** — Eyriès malerische Reise in Asien, deutsche Ausgabe S. 120. — **Milbert, Voyage pittoresque à l'Ile de France. Tom. II. p. 183.**

Pantominen und Mummereien seien noch kein Drama; und in der Bedeutung, die wir heute damit verbinden, sind sie es allerdings nicht. Aber abgesehen davon, daß schon in den ältesten christlichen Jahrhunderten Schauspiele vorkommen, die mit Wort und Musik begleitet waren, und deren Texte und Ritualien sich zum Theil erhalten haben, dürfen in der Geschichte des werdenden Theaters auch die minder ausgeprägten Manifestationen des dramatischen Talents nicht außer Acht gelassen werden. Was bei Betrachtung des ausgebildeten Dramas in den Hintergrund tritt, wird wichtig, wo es sich um dessen stufenweise Entwickelung handelt; ja, hier wird es darauf ankommen, dasselbe auch in andern Formen, als in den uns geläufigen, zu erkennen, und das dramatische Element aus den Schlacken, in denen es sich versteckt, abzulösen.

Es ist der Charakter aller Anfänge, daß sie die Elemente noch ungeschieden, die Formen noch nicht in bestimmten Umrissen ausgeprägt enthalten; und so darf, wer alle Phasen des entstehenden Schauspiels erfassen will, sich nicht begnügen, dasselbe in seiner bestimmtesten, in die Augen fallendsten Gestalt anzuerkennen, er wird vielmehr dasselbe auch unter fremdartiger Umhüllung aufsuchen müssen. Wenn nämlich in vorgerückten Perioden Epos, Lyrik und Drama als so viele gesonderte Gattungen bestehen, so ist in den Zeiten des Beginns diese Scheidung noch nicht vorgegangen; wenn das ausgebildete Drama die Gegensätze des Epischen und Lyrischen als Momente seiner selbst enthält, die es zur Einheit zusammenfaßt, so sehen wir es in seiner frühsten Epoche zum Theil noch von seinen Bestandtheilen überwältigt, zum Theil im Kampfe

mit denselben und ringend, sich aus ihnen hervorzuarbeiten. In solchen Perioden schlummern die Anfänge darstellender Kunst theils im erzählenden Vortrage, theils im lyrischen Gesange und Wechselgesange. Um Beispiele anzuführen, so wissen wir, daß die griechischen Rhapsoden die Homerischen und Cyklischen Gedichte in einer halb-dramatischen Manier, mit lebhafter Mimik und so vortrugen, daß der Ton sich nach dem Inhalt und den verschiedenen vorgeführten Personen veränderte [5]). Auf diese Eigenthümlichkeit bezieht sich auch der Name Hypokriten oder Schauspieler, der den epischen Sängern von den Alten beigelegt wird [6]). Von einer ganz ähnlichen Weise des Vortrags kann man noch heute Zeuge sein, wenn man den Molo von Neapel oder Palermo besucht, wo die Volkssänger Schwänke und erzählende Gedichte mit vielfachen Gestikulationen und da, wo Wechselreden vorkommen, mit verschiedenen Inflexionen der Stimme recitiren, so daß der Uebergang der Rede von der einen auf die andere Person deutlich markirt wird. Eine andere Art von Vermischung des Erzählenden und Dramatischen, wozu noch das Lyrische hinzutrat, hat der Verfasser dieser Geschichte im Orient kennen lernen; in den Kaffeehäusern von Constantinopel und Brussa, von Smyrna und Magnesia nämlich hat er nicht selten improvisirende Sänger und Erzähler angetroffen, die sich wechselweise in der Art ablösten, daß zuerst Einer einfach zu erzählen anfing, dann ein Zweiter einen Gesang

[5]) Athenaeus lib. XIV, pag. 620 B, C, D. — Plato. De republica lib. II, p. 373 B. — Eustathius p. 6, l. 5—7.

[6]) Diod. Sic. lib. XIV, §. 109. — Lib. XV, 7. — Timaeus soph. Lexic. s. voc. ὁμηρίδαι.

anstimmte **und hierauf**, wenn die Geschichte ein lebhafteres Interesse **gewann** und dramatischer zu werden begann, Beide in **den** Dialog übergingen. Noch vieles hierher Gehörige ließe sich aus Reisebeschreibungen sammeln. In Indien wird oder wurde am Ram-Lila oder Ramafeste das alte Heldengedicht Ramayana mit lauter Stimme auf den öffentlichen Plätzen der Städte vorgelesen, während Schauspieler die erheblichsten Begebenheiten desselben in stummer Action darstellten [7]). In Persien wird das Schahnameh zu ähnlichen Aufführungen benutzt [8]). Das interessanteste Beispiel von Vermischung der Dichtungsarten aber bietet uns das beginnende Theater der Griechen dar, weil sich hier zugleich zeigt wie aus der chaotischen Urform allmählig das Schauspiel in gesonderter Gestalt hervortritt. Das griechische Drama liegt auf seinen ersten Stadien ganz unter fremdartiger Hülle verborgen und erscheint, so weit wir seine Entstehung und allmälige Ausbildung verfolgen können, in seinem Keim als dithyrambischer und phallischer Chorgesang. Diese lyrische Form wird zunächst durch improvisirte Monodien und erzählende Zwischenreden erweitert, welche man zur Abwechselung und um die Monotonie zu unterbrechen zwischen die Chorlieder einschiebt. Auf dieser Stufe, wo das eigentlich Dramatische noch nicht aus dem Lyrischen und Epischen hervorgetreten war, stand das griechische Schauspiel noch bei Thespis, der doch allgemein der Erfinder der Tragödie genannt wurde [9]). Erst als die Erzählung in Dialog und Hand-

[7]) Benares illustrated by James Prinsep. London 1831—32. 3d series.

[8]) Sir H. Jones Brydges mission to the court of Persia. London 1834. Vol. I, pag. 124 ff.

[9]) Aristot. de Poet. cap. IV, 6. — Diog. Laert., Plat. lib. III, 56.

lung überging, als die Zwischenredner die in derselben vorkommenden Personen selbst darzustellen anfingen, entwickelte sich das Drama in voller Klarheit.

In ganz analoger Weise werden wir in den Wechselgesängen der christlichen Kirche, in den Antiphonen und Responsorien, und in den Reden und symbolischen Handlungen, durch welche die Priester dem Volke den Inhalt der heiligen Geschichten vergegenwärtigten, die Keime entdecken, aus denen das christliche Drama erwuchs. Aber liegt hier ein Ausgangspunkt des neueren Schauspiels, und zwar der wichtigste, so ist es doch nicht der einzige. Nicht bloß im Schooße der Kirche ist der Ursprung des modernen Theaters zu suchen, sondern zugleich in einer zweiten sehr verschiedenartigen Quelle, in profanen Mummereien und mimischen Spielen, wie sie zu allen Zeiten und in allen Ländern üblich gewesen sind. Auch hier bietet sich wieder Analogie mit dem hellenischen Alterthum dar. Ganz dieselbe Rolle, wie dort die Deikelisten, Ethelonten und Hilaroden, spielen im neueren Europa die Mimen, Histrionen und Joculatoren. Die Letztern nun verdienen unsere Aufmerksamkeit nicht allein, insofern sie uns die Vorbildungen der neueren mimischen Kunst kennen lehren, sondern auch weil ihre Spiele und Possen die Verbindung zwischen den Ausläufen des antiken und den Anfängen des modernen Theaters herstellen.

Wir sind auf den Punkt gekommen, bis wohin diese einleitenden Bemerkungen führen sollten und können beginnen, die beiden Quellen, deren Zusammenfluß das neuere Drama gebildet hat, von ihren Anfängen an zu verfolgen [10]).

[10]) Charles Magnin hat in seinen Origines du Théatre, Paris

Um die Zeit des großen Ereignisses, das die Welt umgestalten sollte und als der Ausgangspunkt aller modernen Cultur anzusehen ist, hatten die Römer mit ihrer Herrschaft auch ihren Geschmack an dramatischen Lustbarkeiten über den größten Theil der damals bekannten Erde verbreitet. Das nie zu hoher Blüthe gelangte römische Theater gerieth aber mit dem sinkenden Staat immer mehr in Verfall. Die edlere tragische und komische Muse ward in der späteren Kaiserzeit fast gänzlich durch rohe Spektakel und grobe Possen verdrängt, in denen sich die tiefe Entartung jener Periode spiegelte. Als Beispiel der unglaublichen Barbareien, welche die damalige Bühne befleckten, mag nur angeführt werden, daß einst der Schauspieler, der den Herkules dargestellt hatte, wirklich lebendig auf der Scene verbrannt wurde (man nahm einen zum Tode verurtheilten Verbrecher zu dieser Rolle) [11]; in Bezug auf die Indecenzen, die sich ungescheut auf den Brettern zeigen durften, genügt es, anzugeben, daß die Scenen der Pasiphaë mit dem Stier, der Leda mit dem Schwan, in möglichster Naturwahrheit dargestellt wurden, und auf die Stelle des Procopius zu verweisen, wo er die Dar-

1838, T. I. eine ausführliche Darstellung dieses Gegenstandes in Aussicht gestellt; allein der erste Theil seines vielversprechenden Werkes beschäftigt sich ausschließlich mit dem antiken Theater und es soll keine Hoffnung vorhanden sein, daß die folgenden Bände je erscheinen. Dessenunerachtet sind wir ihm in Bezug auf den Gang, den die Untersuchung über die frühsten Perioden des Drama's zu nehmen hat, für einige Andeutungen verpflichtet.

[11]) Tertull. ad nationes lib. I, cap 10. — Martial. de spectaculis Epigr. 7.

stellungen schildert, welche die spätere Kaiserin Theodora auf dem Theater zu Constantinopel gab [12]).

Wenn die ersten Christen sorgfältig Alles vermieden, was mit dem Heidenthum irgend in Verbindung stand, wenn sie sogar die Kunst- und Dichtwerke des Alterthums verdammten [13]), und Tertullian die griechischen Tragödien für Teufelswerke erklärte [14]), so mußten sie vor Allem das Theater jener Zeit, das durch so grobe Ausschweifungen verunstaltet war, verabscheuen [15]).

Cyprian und Lactantius klagen die Mimen an, Ehebruch und Unzucht zu lehren [16]), Tertullian nennt die Theater Häuser der Venus und des Bacchus, Schulen der Unsittlichkeit und Wollust [17]) und Chrysostomus schildert die Schauspielerbanden seiner Zeit mit wo möglich noch dunkleren Farben [18]). So finden wir denn schon in frühen Zeiten als Regel angenommen, daß die Christen keine Schauspiele besuchen sollten [19]). Dies ward durch spätere Verordnungen und Concilienschlüsse zum Gesetz erhoben [20]);

[12]) S. die Anecdota im 9ten Buch des Suidas (Tom. III., de Kuster) und die Menagiana (Tom. III, p. 254—59).

[13]) Tertull. de Idolatria C. II. et passim.

[14]) Tertull. de Spectaculis.

[15]) Arnob. lib. VII, Disput. adversus gentes. — Sidonius lib. III, cap. 13. — Augustin. Confessio III, 2. De vera religione cap. 22 — Salvianus de gubernatione Dei VI, p. 187 sqq. ed. Oxon. 1733. — Isidor. Carthag. Etymolog. lib. XVIII.

[16]) Cyprian. Epist. 103. — Lactant. Institt. div. I, 20.

[17]) Tertull. Opp. ed. Semler. T. IV, c. 10, 16.

[18]) Chrysost. Homil. 7 in Matthaeum 113 sqq.

[19]) Minut. Fel. in Octav. c. 37.

[20]) Cod. Theod. L. XV, tit. 7 l. 4 et. 8. — Cod. Justin. Lib. V, tit. XVII, l. 8. — Nov. CXV, c. 3 §. 10. — Synod. Carthag. (im J. 398 n. Chr.). — Synod. Illiber. (im J. 305 n. Chr.)

allein die Häufigkeit, mit der dasselbe von neuem eingeschärft wurde, selbst als die christliche Kirche die herrschende geworden war, beweist, daß die alten Vergnügungen noch fortlebten, und wir werden später sehen, wie sich die mimischen Spiele der Alten, freilich sehr entartet und zersetzt, bis in die mittleren Jahrhunderte erhalten, und die Endpunkte des antiken Theaters mit den Anfängen des modernen verknüpfen.

Während die Kirchenväter und ersten christlichen Lehrer gegen das Drama eiferten, bildeten sich doch im Schooße der neuen Kirche selbst Elemente des Dramatischen, die nur der weitern Ausbildung harrten Die Keime jener geistlichen Darstellungen, die später mit dem Namen Mysterien und Moralitäten bezeichnet wurden und die man meist im 12. oder 13. Jahrhundert entstanden glaubt, lassen sich schon in den liturgischen Gebräuchen der ersten christlichen Zeit erkennen, ja entwickelten sich in einzelnen Fällen schon weit früher, als man gewöhnlich glaubt, zu völlig dramatischer Gestalt. Wie viel auch über die Authentie der uns aufbewahrten ältesten Liturgien, z. B. der des heiligen Jacobus und der Apostolischen Constitutionen gestritten worden ist, so wird doch nicht bezweifelt, daß sie Sammlungen mehrerer Gebräuche von verschiedenen der ältesten Kirchen seien, und daß namentlich die Liturgie der letzteren bei den orientalischen Kirchen schon im 4. Jahrhundert eingeführt gewesen sei. In der ganzen Form des Cultus nun, wie sie hier angeordnet ist und, trotz verschiedener Modificationen, als Regel für alle folgende Zeiten gegolten hat, läßt sich das Dramatische nicht verkennen. Vorzüglich tritt dies in den Wechselreden des Priesters, des

Diaconus und des Volks hervor; ferner in den Antiphonen und Responsorien, wo zuerst ein Spruch von einem einzelnen Sänger angestimmt, und dann, wenn der nachfolgende Psalm von zwei Chören wechselweise abgesungen worden, von der ganzen Gemeinde wiederholt wurde. Diese Wechselgesänge wurden zuerst im 2. Jahrhundert durch Ignatius in Antiochien, nachher unter Constantin durch die Mönche Flavianus und Diodorus in die griechischen Kirchen eingeführt, und verbreiteten sich noch im 4. Jahrhundert durch den heiligen Ambrosius auch im Abendland [21]).

Aus demselben Gesichtspunkt betrachtet, hat der christliche Festcyclus, wie er sich schon in den ersten vier Jahrhunderten gestaltete, für unsern Zweck entschiedene Bedeutung. Wir sehen hier von den Gedächtnißtagen der Heiligen und Märtyrer ab, die, ohne entschiedenen Bezug auf die Grundlage des christlichen Glaubens zu haben, früher oder später in den Urcyclus eingereiht wurden, und betrachten nur den letztern, nämlich jene Feste, welche der Erinnerung an das Leben, Wirken und Sterben des Erlösers gewidmet sind. Diese heiligen Tage zeigen in ihrem Zusammenhang eine jährlich wiederholte Darstellung des erhabensten Dramas; und alle Theile des Ganzen, alle einzelnen Feste, können als so viele Akte angesehen werden, deren jeder eine besondere Handlung aus dem Kreise der heiligen Geschichte lebendig vorzuführen sucht. Zuerst im Advent die Vorbereitung, gleichsam der Prolog zu dem ergreifenden Schauspiel; dann im Weihnachtsfest die Geburt

[21]) Bibliotheca Patrum. Tom. I.

des göttlichen Helden; in dem der unschuldigen Kinder und der Epiphanien die bedeutsamsten Momente, welche seine Wiege umgeben und sein Jugendleben erfüllen; hierauf in jedem der einzelnen Festtage, welche den Ostercyclus bilden, die Gedächtnißfeier der Passion und Auferstehung in ihren wichtigsten Umständen; im Himmelsfahrtsfeste zuletzt der Schlußakt des göttlichen Lebenslaufs; — hier haben wir ein Ganzes von höchst dramatischer Gestalt, und das geistliche Schauspiel mußte durch Anschließen an diesen Typus von selbst zu weiterer Ausbildung gelangen.

Unter den einzelnen Festen, aus denen sich dieser große Cyclus zusammensetzt, sind verschiedene, deren kirchliche Feier schon in der ältesten Zeit so dramatisch angeordnet war, daß es nur eines weiteren Schrittes bedurfte, um das Drama selbstständig hervortreten zu lassen. Diese Tage sind dieselben, an welchen später die Aufführung der Mysterien und Moralitäten vorzugsweise Statt zu finden pflegte, und der Ursprung der letzteren darf daher mit Recht in jenen alten gottesdienstlichen Gebräuchen gesucht werden. Es ist hier der Ort, die in dieser Hinsicht vorzüglich wichtigen Feste namhaft zu machen:

1) Weihnachten wurde zwar als gesondertes Fest erst gegen Ende des 4. Jahrhunderts in die christliche Kirche eingeführt, aber seinem Gegenstande nach schon früher als ein Theil des Epiphanienfestes gefeiert [22]). Bei den Vigilien zur Erinnerung an die Geburt des Heilandes, wurde der Hymnus **Gloria in excelsis Deo**, welcher den Gruß der Engel an die Hirten und die

[22]) Augusti, christliche Archäologie, B. I. S. 229 u. 329.

Antwort der letztern schildert, mit vertheilten Stimmen gesungen. Der Priester stimmte den Gesang der Engel an, und das Volk antwortete im Namen der Hirten: **et in terra pax hominibus** [23]. Dieser, nachher auch in die Messe aufgenommene, Hymnus war gegen Ende des 4. Jahrhunderts in den meisten Kirchen bekannt, und das **Chronicon Turonense** versichert, er sei anfänglich nur für die Christnacht bestimmt gewesen. Die Art und Zeit, in welcher er gesungen wurde, läßt deutlich den Keim der dramatischen Vorstellungen erkennen, welche später in derselben Nacht üblich wurden.

2) Der Gedächtnißtag der unschuldigen Kinder, ursprünglich zum Epiphanienfest gehörig, später als vierter Weihnachtstag gefeiert, gehört zu den ältesten historisch documentirten Festen [24].

Eine Homilie des Fulgentius [25] zeigt, wie lebendig und dramatisch der alte Cultus die Begebenheit, deren Erinnerung dieser Tag gewidmet war, darzustellen suchte. Es werden darin die Mütter der ermordeten Kinder redend

[23]) Chronicon Turonense bei Martene, Tom. IV., collectio amplissima pag. 924. Hildebert von Tours schildert die Art, wie dieser Hymnus gesungen wurde, folgendermaßen:

Angelicum post hæc sacrifex pater incipit chorum,
Incœptum complet vociferando chorus.
Incipiat, memoret quæ salvatoris in ortu
Gaudia pastores Angelus edocuit.
Cantica quæ post hunc superi cecinere recenset
Gloria, quam complet vociferando chorus.

[24]) Augusti l. c. S. 272 und 305.

[25]) Serm. IV. d. Epiphan. Domini et de Innocentibus p. 138—139. Vergl. Augusti l. c. S. 309.

eingeführt, wie sie über den Verlust der ihnen Entrissenen jammern, mit ihnen zu sterben flehen, dem Tyrannen fluchen u. s. w. Auch in vier Reden, welche, wenn gleich mit Unrecht, dem heiligen Augustinus zugeschrieben werden, wird das nämliche Thema in ähnlicher Weise behandelt [26]).

3) Das Epiphanienfest, die uralte Collectivfeier, welche verschiedene Momenie aus dem Jugendleben Jesu verherrlichte, unter andern auch die Anbetung der Magier, und daher später (als dem biblischen Wort Μάγοι die Bedeutung „König" gegeben ward) auch den Namen „Fest der heil. drei Könige" erhielt.

Ein auf uns gekommener Antiphon des Ephraim von Edessa (gestorben 378) [27]), ein Gespräch zwischen Maria und den Magiern enthaltend, war unstreitig bestimmt, an diesem Fest in der Kirche gesungen zu werden. Er ist besonders merkwürdig, indem er nicht nur in der Form an's Dramatische streift, sondern auch durch seinen Charakter die Vermuthung erregt, daß sein Vortrag in mimischer Weise Statt gefunden habe.

4) Das Palmfest, bei den orientalischen Kirchen schon frühzeitig festlich begangen, in die abendländischen wohl erst kurz vor Karls des Großen Zeit eingeführt [28]). Zwei Reden auf das Thema dieses Tages von Bischof Epiphanius [29]) (geboren zwischen 310—320, gestorben

[26]) August. Opp. Tom. V. Append. p. 361 sqq.

[27]) Officium Syr. Rom. 1656. p. 625. — Ephraim. Opp. Tom. VI, p. 601—603.

[28]) Augusti Th. II. S. 44 ff.

[29]) Epiphanii Opp. Ed. Petav. Paris 1622. fol. T. II. p. 251—258 und 301—303.

403) beweisen, daß die Feier desselben im Orient schon im 4. Jahrhundert mit festlichen Aufzügen, Spielen und Tänzen begleitet war, und begünstigen selbst die Annahme, daß schon damals eine mimisch-dramatische Vorstellung des Einzugs Christi in Jerusalem üblich gewesen sei.

5) Charfreitag, heiliger Sabbath und Ostersonntag, vielleicht die ältesten Feste des Christenthums, alle drei in innigem Zusammenhang stehend und in ihrer liturgischen Feier den einzelnen Momenten von Christi Passion, Tod und Auferstehung entsprechend. Wenn am Charfreitag die Leidensgeschichte vorgelesen, dann der Altar seiner Zierrathen beraubt, das Kreuz verhüllt wurde, die Hymnen verstummten und nur die Klaglieder des Jeremias und das Kyrie eleison ertönten; wenn am heiligen Sabbath dann die Trauer allmählig in Hoffnung überging, in Erwartung der nahen Auferstehung das Gloria in excelsis angestimmt ward; in der Ostervigilie dann das Kreuz enthüllt, der Tempel erleuchtet wurde, die Hoffnung sich steigerte, und endlich am Ostermorgen in laute Freude überging, in's Hallelujah und in jubelnde Wechselgesänge ausbrach — so war dies eine sinnbildliche Erinnerungsfeier des Leidens und Sieges Christi, deren dramatische Elemente sich nicht verkennen lassen.

Augusti (l. c. Th. II. S. 134) behauptet zwar, die später am Charfreitage üblich gewordenen dramatischen Darstellungen der Leidensgeschichte seien nicht im Geist der alten Kirche, hat jedoch selbst eine Rede des Eusebius Emisenus [30]) († vor 359) herausgegeben, welche ihn zu

[30]) Oratio in sacrum Parasceves diem, ed. Augusti. Bonnae 1820.

widerlegen scheint. Diese Charfreitags-Homilie ist das älteste und am entschiedensten ausgeprägte Beispiel jener rhetorisch-dramatischen Manier, die sich auch bei Ephraim von Edessa und Epiphanius häufig findet; ja sie kann im strengsten Sinne des Wortes ein kleines Drama genannt werden. Es treten darin der Hades, der Tod und der Teufel auf, und unterreden sich über die Kreuzigung des Heilandes; wurden diese nun auch äußerlich nicht durch verschiedene Personen vorgestellt, so suchte doch unstreitig der Priester, welcher den Vortrag hielt, durch die Modulationen seiner Stimme, die Verschiedenheit der Figuren, in deren Namen er redete, anzudeuten, und man sieht, daß nach diesem Vorgang die Entwickelung eigentlich dramatischer Vorstellungen nicht ferne lag. — Hier ist noch eins der merkwürdigsten Produkte der alten christlichen Literatur anzuführen, das Trauerspiel Χριστός πάσχων [31]). Wenn auch noch darüber gestritten wird, ob Gregorius von Nazianz, dem man es zuschreibt, wirklich sein Verfasser sei, so kann doch das hohe Alterthum des Stücks nicht bezweifelt werden, und auch die Meinung, welche dasselbe dem Apollinaris von Laodicäa beilegt, macht es nur um ein Geringes jünger. Da es, nach dem Prolog zu urtheilen, aufgeführt worden ist, so läßt sein Gegenstand vermuthen, daß diese Vorstellung am Charfreitag Statt gefunden habe. Uebrigens ist die Meinung, daß Gregor wirklich der Urheber dieses Schauspiels sei, mit sehr triftigen Gründen vertheidigt worden [32]), und nach dieser

[31]) Gregor. Nazianz. Opera B. II. S. 253 ff. Col. 1690.

[32]) Χριστός πάσχων Gregorio Nazianzeno abjudicetur Quæstionum patrist. biga Vratislaviæ 1816. 4. pag. 10 sqq. —

Annahme hätten wir ein im 4. Jahrhundert aufgeführtes geistliches Schauspiel.

Dieses Stück ist nicht das einzige christliche Drama jener Zeit, von dem wir Nachricht haben. Apollinaris, Bischof von Laodicäa, schrieb, zum Gebrauch in Schulen, verschiedene Nachahmungen der griechischen Classiker, unter andern Trauerspiele in der Manier des Euripides, und Lustspiele in der des Menander, und daß Gregor von Nazianz — sollte der Χριστός πάσχων auch nicht von ihm herrühren — eine Tragödie gedichtet, geht aus dem Zeugniß des Syrers Ebed-Jesu hervor [34]). Indessen scheinen diese Werke mehr Produkte eines gelehrten Fleißes, als einer ursprünglichen Begeisterung für ihren Gegenstand gewesen zu sein, wie denn der Χριστός πάσχων fast ganz aus Versen des Euripides und des Lykophron zusammengesetzt ist; und so müssen sie denn auch nie lebendig in's Volk gedrungen sein, wenigstens sind keine Zeugnisse vorhanden, daß in den nächstfolgenden Jahrhunderten ähnliche Dichtungen entstanden seien. Wenn daher einige Schriftsteller annehmen, diese Schauspiele seien durch Pilger in's westliche Europa gebracht worden, und hätten so die Entstehung des neuern Theaters veranlaßt [35]), so kann man ihrer Hypothese

Augusti l. c. B. V. S. 341. — Cf. Valckenær Præf. ad Euripid. Hippol. p. XI. sqq. und Fabric. Bibl. Gr.

[33]) Sozom. Hist. eccl. Lib. V. Cap. 18.

[34]) Catal. n. XV. in Assemanni Biblioth. Or. T. III. P. I. pag. 24.

[35]) Collier History of English Dramatic poetry and Annals of the stage. Vol. I. — Voltaire Essai sur les mœurs et l'esprit des nations.

schwerlich **Beifall** schenken. Wichtiger, als solche ziemlich isolirt dastehende Erscheinungen, muß uns unstreitig die Verfolgung des Dramatischen in den christlichen Religionsgebräuchen selbst sein. Unter diesen nennen wir aus der ältesten Zeit noch die festlichen Aufzüge an den Gräbern der Märtyrer, von denen der heil. Augustinus spricht [36]), die Processionen und Leichenconducte mit ihrer Psalmodie und Hymnologie [37]); endlich die Agapen mit ihrem unverkennbar mimischen Charakter und der Cermonie des Fußwaschens, als Nachahmung jener Handlung Christi. Bevor jedoch eine kurze Darstellung der fernern Entwickelung dieses Elements verursacht werden kann, müssen wir einen Blick auf die letzten Spuren des antiken Theaters sowohl, als des heidnischen Cultus, so weit er uns hier angeht, werfen; daß dies keine müßige Abschweifung sei, wird sich bald herausstellen. Wir werden sehen, wie die mimischen Spiele der Römer theils als profane Possen und Mummereien bis in die neueren Jahrhunderte fortleben, theils in das entstehende kirchliche Drama eingreifen; wie ferner die Reste der heidnischen Volkslustbarkeiten, nicht bloß der Griechen und Römer, sondern auch der germanischen Völker, wirksam sind, das nach Gestaltung ringende christliche Schauspiel in's Leben zu rufen.

Seit dem Falle der Republik ward das römische Theater der höhern Kunstpoesie immer mehr entfremdet. Schon in

[36]) August. Serm. 311 in Natal. div. Cypriani.

[37]) Binterim, Denkwürdigkeiten der katholischen Kirche Th. IV. B. I. S. 555.

der Zeit Quintilians und des jüngeren Plinius fand ein tragischer Dichter kein anderes Mittel, sich Zuhörer zu verschaffen, als ein großes Zimmer zu miethen und seine Tragödie einer zu diesem Zweck geladenen Gesellschaft vorzulesen [38]). Die Medea, welche Tertullian citirt; der **Querolus**, ein Seitenstück zur **Aulularia** des Plautus, aus dem 4. oder 5. Jahrhundert, die griechische Clytemnestra aus dem 5. oder 6., die Tragödie, die Timotheus von Gaza unter dem Titel Χρυσάργυρος zu Ehren des Kaisers Anastasius schrieb [39]), sind die letzten literarischen Produkte des antiken Dramas, und auch von ihnen läßt sich bezweifeln, daß sie je auf der Bühne erschienen seien. Auf dieser erhielten sie nur die Mimen und Pantomimen in allgemeiner Beliebtheit [40]); allein jene unstreitig von der Kunstvollendung entartet, die ihnen Publius Syrus gegeben hatte, diese schon an sich Schauspiele der rohesten Art.

Wenn man vom antiken Theater redet, ist man gewohnt, nur an die Darstellungen auf der öffentlichen Schaubühne zu denken; allein für unsern Zweck muß man sich erinnern, daß der Hang der Alten zu mimischen Belustigungen sich noch auf vielfach andere Art Luft machte. Gaukler und Possenreißer, die das Volk auf den Gassen, die Großen in ihren Häusern belustigten, waren seit lange in Grie=

[38]) **Quint de Oratoribus C. 9. 11. — Plin. Epist. VII. 17**

[39]) **Voss. de Hist. Gr. II. 21, p. 319. Fabr. Bibl. Gr. T. II. p. 325; VI. p. 380.**

[40]) **Marc. Aurel. Lib. XI. §. 6. — Müller, Comment. de genio, moribus et luxu aevi Theodosiani. Gotting. 1798. pag. 91. — Procop hist arc. Cap. 9. p. 70.**

chenland wie in Rom heimisch [41]); reiche Privatleute ließen Schauspieler in ihre Häuser kommen, um ihre Feste durch stellenweise Recitation von Comödien und Tragödien, ja durch Aufführung ganzer Dramen zu erheitern [42]); vornehme Römer hielten sogar Truppen von Mimen in ihren Palästen und führten sie auf ihren Reisen mit sich [43]); namentlich durften in Rom bei festlichen Gelagen pantomimische Tänze nicht fehlen [44]). Solche vereinzelte Darstellungen, an denen nicht mehr das ganze Volk Theil nahm, sondern nur entweder der Pöbel auf der Straße, oder der Reiche in seinem Palast, nahmen in der spätern Kaiserzeit immer mehr überhand [45]). Will man nun die Fortdauer der alten scenischen Spiele durch die spätern Jahrhunderte verfolgen, so muß man die doppelte Gestalt derselben sorgfältig im Auge behalten und nicht etwa glauben, daß überall, wo von Schauspielen die Rede ist, Darstellungen auf dem öffentlichen Theater gemeint seien. Die Stellen der Concilienschlüsse und Chroniken, aus denen sich die Existenz dramatischer Spiele im Mittelalter erweisen läßt, geben selten eine Andeutung über die Be-

[41]) Athenaeus lib. XIV. p. 615. E. sqq. — Xenoph. Sympos. cap. I, §. 12 u. cap. IV. §. 50. — Juven. Sat. XIV. v. 301 sqq. — Quinct. lib. X. cap. 7. §. 11. — Seneca Epist. 45 u. a. m.

[42]) Aristophan. Nub. v. 1364 sqq. — Schol. ib. — Xenoph. Sympos. Cap. IX. — Macrob. Saturn. lib. II. cap. 9. pag. 359.

[43]) Plutarch. Syll. cap. 36. — Cicero Philipp. II. cap. 24 u. 27 sqq.

[44]) Tit. Liv. lib. XXXIX. cap. 6 — Suet Domit. cap. 7. — Plin. lib. VII. Ep. 24. — Macrob. Saturn. lib. II. cap. 7.

[45]) Ammianus libr. XIV. c. 6. — Vopisc. Carin. c. 16. — Mémoires de l'Académie des Incriptions, Tom. I. p. 121 sqq.

schaffenheit derselben. Aus dem Cassiodor jedoch geht hervor, daß das Theater des Pompejus in Rom noch im 6. Jahrhundert zu dramatischen Vorstellungen benutzt und von Theodorich zu diesem Zweck ausgebessert wurde; derselbe Schriftsteller gedenkt auch noch ausdrücklich der Mimen und Pantomimen [46]). Riccoboni hat sehr wahrscheinlich gemacht, daß die italienische **Commedia dell' arte** unmittelbar aus dem römischen Mimus hervorgegangen sei [47]). Für diese Annahme sprechen nicht nur im Allgemeinen die stehenden Masken, die beiden gemeinsam sind, sondern auch noch besondere Einzelheiten, z. B. die Aehnlichkeit des Arlecchino mit dem römischen **Centunculus**, der eine buntscheckige Tracht und ein komisches Schwert, wie dieser, hatte [48]), des Pullicinella mit dem alten Maccus [49]) u. s. w. Allein diese Gattung der italienischen Comödie ist nicht der einzige Faden, der die antike Scene mit der modernen verknüpft, wenn gleich der Zusammenhang beider nicht überall gleich augenscheinlich hervortritt.

Daß mimische Darstellungen in den der römischen Herrschaft unterworfenen Länder während des

[46]) Cassiod. Lib. IV. ep. 51. Lib. I. ep. 20.

[47]) Riccoboni Hist. du Théatre italien, T. I. S. 21 ff. Die Ableitung des Gesammtnamens der stehenden italienischen Masken, Zanni, von dem römischen Lustigmacher Sannio scheint jedoch irrig zu sein; weit wahrscheinlicher ist Zanni eine Corruption von Gianni, d. h. Hans.

[48]) Pollux Onomast. lib. IV. Cap. 18 segm. 117.

[49]) Riccoboni Tom. II. S. 317. — Man findet die im Jahre 1727 aufgefundene Statuette eines Maccus, das leibhaftige Ebenbild des Pullicinells, abgebildet in Ficoroni, Le Maschere sceniche e le figure comiche degli antichi Romani, pag. 48.

ganzen Mittelalters fortgedauert haben, kann nicht bezweifelt werden. Die Beweisstellen hierfür sind zahlreich, und nur einige der wichtigsten, mögen hier angeführt werden.

Die Arelatische Synode v. J. 412 excommunicirt diejenigen, welche an einem Festtage die Kirchen besuchen. Procopius (Lib. I. cap. 18) sagt, indem er von der Zeit des Justinian spricht, die Römer hätten von den Griechen nichts erhalten als Tragöden, Mimen und Piraten, wonach also selbst tragische Vorstellungen noch im 6. Jahrhundert in Rom wie in Constantinopel üblich gewesen sind. — Das dritte Constantinopolitanische Concil vom Jahr 680 verbietet die Mimen und ihre Schauspiele, und untersagt namentlich Geistlichen und Mönchen den Besuch der scenischen Spiele. Aehnliche Verbote wurden zu Tours 813 und zu Aachen 816 erlassen[50]; die Scenae, die in dem letztern erwähnt werden, scheinen anzuzeigen, daß eigne Bühnen vorhanden waren, auf denen die Darstellungen Statt fanden[51]. Im Jahr 836 schmäht der Bischof Ago-

[50]) Conc. Turon. III. Can 7. Sacerdotes histrionum turpium et obscoenorum insolentias jocorum effugere jubentur. Dies Gesetz ist allerdings, wie Muratori (Antiquitates Italicae T. II) bemerkt, aus dem ältern Concil von Laodicäa genommen; allein weshalb sollte es wiederholt worden sein, wenn nicht seine Veranlassung fortbestanden hätte?

Conc. Aquisgranense d. a. 816. Can. 83: Quod non oporteat sacerdotes aut clericos quibuscunque spectaculis in scenis aut in nuptiis interesse.

[51]) Auch in einer alten Mailändischen Chronik wird ein Theater

bardus auf die Histrionen, Mimen und Joculatoren [52]); Alcuinus Albinus tadelt die Sitte der Vornehmen, dergleichen leichtfertige Landstreicher in ihre Häuser kommen zu lassen (Epist. 107); noch wichtiger aber ist eine Stelle aus den Capitularien der späteren karolingischen Zeit, in welcher ausdrücklich von Schauspielern (Scenicis) gesprochen wird [53]).

Besondere Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Künste und vorzügliche Aussicht auf reichen Lohn bot sich diesen herumstreifenden Leuten bei Hoffesten, Vermählungen der Fürsten u. s. w. So hatte sich denn auch bei der Hochzeit Heinrichs III. zu Ingelheim im Jahr 1045 eine unendliche Menge von Histrionen und Joculatoren eingefunden; der Kaiser aber schickte sie ohne Geld und Speise

erwähnt, super quo histriones cantabant sicut modo cantatur de Rolando et Oliverio. Finito cantu bufoni et mimi in citharis pulsabant et decenti motu corporis se circumvolvebant (Muratori Antiquitates Italicae T. II. pag. 840).

[52]) Muratori l. c. — Du Fresne in gloss. sagt, mimus bedeute im Mönchslatein nichts weiter als einen Musicanten; — eine in dieser Ausdehnung gewiß irrige Behauptung. Freilich hatte das Wort die engere Bedeutung verloren, in der es von den Römern gebraucht wurde, allein viele der Stellen, in denen es vorkommt, namentlich die, wo die Spectacula mimorum erwähnt werden, beweisen, daß die Mimi des Mittelalters allermindestens ihre Gesänge mit mimischem Geberdenspiel begleiteten und für ihre Erzählungen ein halbdramatische Vortragsweise anwendeten. Noch bestimmter deutet das Wort Histriones, das sich in mittelalterlichen Schriften so häufig findet, auf dramatische Vorstellungen, gleichviel von welcher Art und Form.

[53]) Capit. Lib. V. c. 388. pag. 1509 bei Heineccius: Si quis ex scenicis vestem sacerdotalem aut monasticum vel mulieris religosae vel qualicunque ecclesiastico statu similem indutus fuerit, ciorporali poena subsistat et exilio tradatur.

fort, was der Chronist als etwas zwar Lebenswerthes, aber Ungewöhnliches anführt [54]). Theganus und Johann von Salisbury tadeln die Vorstellungen der Joculatoren wegen ihrer Anstößigkeit [55]) und das 6. Lateranische Concil v. J. 1215 verbot den Geistlichen von neuem, denselben beizuwohnen.

Eine genaue Anschauung von der Beschaffenheit der mimischen Darstellungen, auf welche alle diese Stellen deuten, läßt sich schwerlich gewinnen. Man kann nur im Allgemeinen schließen, daß es theils Gesänge und Tänze, mit lebhaften Gesticulationen begleitet, theils kleine Farcen waren, die bald auf den Straßen und vor dem Volk (zu Zeiten auf eigens errichteten Bühnen), bald in den Häusern der Reichen und den Palästen der Fürsten aufgeführt wurden. Eine Stelle des Chaucer zeigt, daß die Histrionen des Mittelalters über einen nicht unbedeutenden scenischen Apparat zu gebieten hatten; denn hier wird erzählt, daß sie bei ihren Spielen die Zuschauer durch das Erscheinen und Verschwinden von Löwen, von Gewässern mit darauf schwimmenden Barken,

[54]) Herm. Contracti Chronicon. — Schmid, Geschichte der Deutschen, B. II. S. 367. Das lateinische Joculator ist das Stammwort des französischen Jongleur, span. Joglar; dem Zusammenhange nach müßte denn hier auch näher von der Classe von Sängern und Mimen geredet werden, die man mit diesem Namen bezeichnete; allein da dieselbe in besonders engem Bezuge zu den Anfängen des spanischen Theaters steht, muß dies bis weiter unten verschoben werden.

[55]) Du Chesne, Scr. hist. Franc. T. II. pag. 279. — Joh. Sal. Lib. I. Cap. 8 de nugis curialium.

von blühenden Gefilden und von steinerern Schlössern zu überraschen pflegten [56]).

Nun entsteht die Frage, ob diese Schauspiele der mittleren Jahrhunderte als Nachschößlinge des römischen Theaters zu betrachten seien? Ob der Mimus und Pantomimus, dessen Existenz noch im 6. Jahrhundert oben nachgewiesen wurde, in ihnen fortgelebt habe? Ob die stehenden Masken des ersteren, deren ununterbrochene Fortdauer in Italien Riccobini so wahrscheinlich gemacht hat, auch in den übrigen, einst von den Römern beherrschten, Ländern bekannt geblieben seien?

Hierauf bestimmte Antwort zu geben, ist mißlich Der Trieb zu mimischen Belustigungen ist dem Menschen so natürlich, seine Entwickelung liegt so nahe, daß gewiß die eigenen Mittel eines jeden Volks genügen, um ein Schauspiel hervorzubilden. Die bloße Existenz eines solchen im mittelalterlichen Italien, Deutschland, Frankreich u. s. w. rechtfertigt also noch nicht den Schluß, daß dasselbe auf dem Wege der Tradition entstanden sein müsse.

[56]) For J am siker there be sciences
By which men make divers aparences
Soche as these sotill tragetores playe,
For oft at festis have I well heard saie,
That tragitors within an halle large,
Have made to come in watir and a barge
And in the halle rowin up and doun;
Sometime hath semid come a grim lioun;
And sometime flouris spring as in a mede;
Sometime a vine and grapis white and rede,
Sometime a castill all of lime and stone,
And when 'hem likid voidin 'hem anon;
Such semid to every mann 'is sight.
Chaucer's works pag. 111.

Und will man sich auf letztere berufen, so muß zugleich erwogen werden, daß, wie überall, so auch in dem einheimischen Alterthum der verschiedenen Völker Keime des Dramas vorhanden waren, die sich in jenen spätern Schauspiel-Versuchen fortentwickeln konnten[57]). Nur so viel läßt sich mit Bestimmtheit behaupten:

Das römische Schauspiel war das einzige zu förmlicher Ausbildung gelangte, welches den im neuern Europa entstehenden unmittelbar vorhergegangen war;

an die letzten ausdrücklichen Nachrichten von der Fortdauer desselben schließen sich in ununterbrochener Folge andere von dramatischen Vorstellungen, deren Beschaffenheit wir freilich nicht näher kennen.

Die Vermuthung also, daß jenes, und namentlich der Mimus und Pantomimus, einen Theil seiner Eigenthümlichkeiten auf diese überliefert habe, läßt sich kaum zurückweisen, wenn gleich der Fortgang der Zeiten und der Hinzutritt fremdartiger Elemente eine mannigfache Umgestaltung des ursprünglichen Charakters herbeiführen mußte.

[57]) So ist z. B. die Vermuthung ausgesprochen worden, die erwähnten Mimi, Histriones und Joculatores des Mittelalters (die in den Glossarien des 9. und 10. Jahrhunderts oft mit den Namen singari, scirno (scurra), sprangari, goukalari bezeichnet werden) seien entartete Nachkommen der alten Barden gewesen, und diese Ansicht kann sich in Bezug auf einzelne Gattungen der Sänger allerdings auf entscheidende Stellen berufen, z. B. auf die in Witich. Corb. I. pag. 636. Inito certamine tanta caede Franci mulctati sunt, ut a Mimis declamaretur, ubi tantus ille infernus esset, qui tantam multitudinem caesorum capere posset. Die hier erwähnte Sitte, Sänger mit in die Schlacht zu nehmen, war unstreitig eine Ueberlieferung aus dem frühsten germanischen Alterthum.

Wir müssen diese Andeutungen über den Fortgang des außer-kirchlichen Schauspiels hier unterbrechen und einige Jahrhunderte rückwärts gehen, um einen Blick auf die Entwickelung der dramatischen Elemente zu werfen, welche innerhalb der Kirche vorhanden waren.

Daß die Christen, und sogar ihre Priester der alten Sitte, sich des Besuchs der Schauspiele zu enthalten, nicht lange treu blieben, geht aus zahlreichen Concilienschlüssen hervor, von denen einige oben angeführt worden. Der natürliche Hang zu Belustigungen ließ sich durch keine Verbote unterdrücken und gab sich bald sogar in Theilnahme an den heidnischen Fest-Ergötzlichkeiten kund; diese wurde um so weniger sorgfältig gemieden, je mehr das Heidenthum als Glaubenslehre ausstarb, so daß mit der Uebung seiner Gebräuche kein Religionsbekenntniß mehr verbunden war. Die Kirche richtete zwar mehrfach Verbote gegen diese Unsitte, aber vergebens. Unter den vielen Bräuchen, die aus dem Paganismus in die neue Kirche übergingen, wurden auch die heidnischen Aufzüge, Masken und Tänze in die Feierlichkeiten der christlichen Feste herübergenommen, und assimilirten sich diesen allmälig dergestalt, daß ihr Ursprung nach und nach vergessen wurde. Und wie die Vermischung so verschiedenartiger Elemente überhaupt viele neue Erscheinungen in dem christlichen Cultus erzeugen mußte, so hatte sie auch an der Hervorbildung des kirchlichen Schauspiels Antheil. Dies verdient näher betrachtet zu werden.

Durch ein wunderbares Zusammentreffen (falls man dasselbe nicht durch eine Genesis des Spätern aus dem Frü-

hern erklären will) [58]), fiel der Zeitpunkt mehrerer christlichen Feste mit dem der heidnischen zusammen. Dies war vernämlich bei den heiligen Tagen der Fall, welche den Weihnachtscyclus bilden, also dem Weihnachtsfest im engern Sinn, den Gedächtnißtagen des Märtyrers Stephanus, des Evangelisten Johannes und der unschuldigen Kinder, und den Festen der Beschneidung, des Namens Jesu und der Epiphanien; denn in eben die Periode, in welcher sie gefeiert wurden, fielen auch die Saturnalien, die von Nero eingeführten Juvenalien, die **Calendae Januariae** und die **natales Invicti (sc. Solis)**. Der allgemeine Freudentaumel, der sich während dieser heidnischen Feste in lärmenden Vergnügungen kund gab, riß auch manche Christen mit sich fort, und erregte den frommen Eifer der Kirchenväter, die ihre ganze Beredsamkeit aufboten, um vor solchen abgöttischen Lustbarkeiten zu warnen [59]). Allein der Unfug dauerte fort, und in dem Grade, daß er die Aufmerksamkeit der Kirchenversammlungen auf sich zog [60]). Unter den Conciliensch lüssen, welche hierauf Bezug haben, ist vorzüglich der des **Concil. Trullanum** vom Jahr 692 wichtig, weil er zeigt, von welcher Art die Ueberreste der heidni-

[58]) Bekanntlich ist von mehreren Archäologen die Meinung aufgestellt worden, das Weihnachtsfest sei aus der römischen Brumalfeier am 24. und 25. December, oder dem Sonnenfest entstanden; s. **Wernsdorf. de orig. solemn. natal. Chr. ex festivitate Natalis Invicti. Viteberg. 1757. 4.**

[59]) **August. Serm. V. de Calend. Jan. Opp. T. X. p. 621 sqq. — Tertull. de idololatria c. 14.** — Vergl. **Bingham. Antiq. chr. Vol. IX. p. 6—8.**

[60]) **Conc. Ant-Isidor. c. 1. — Turon. II. a. 576, c. 17. — Roman. a. 744, can. 8.**

schen Fest-Vergnügungen waren, die sich damals noch erhalten hatten [61]). Es wird hier den Christen die Feier der Calenden (des Neujahrs), der Brumalien, ferner der sogenannten Vota [62]) und des Festes, das am ersten März endet [63]), verboten. Namentlich werden darin die öffentlichen und anstößigen Tänze der Weiber, die Tänze

[61]) **Concil. Trullanum d. a. 692, can. 62:** *Τὰς οὕτω λεγομένας Καλάνδας, καὶ τὰ λεγόμενα Βότα, καὶ τὰ καλούμενα Βρουμάλια, καὶ τὴν ἐν τῇ πρώτῃ τοῦ Μαρτιοῦ μηνὸς ἡμέρᾳ τελουμένην πανήγυριν, καθάπαξ ἐκ τῆς τῶν πιστῶν πολιτείας περιαιρεθῆναι βουλόμεθα. Ἀλλὰ μὴν καὶ τὰς τῶν γυναίων δημόσιας ὀρχήσεις, πολλὴν λύμην καὶ βλάβην ἐμποιεῖν δυναμένας· ἔτι μὴν καὶ τὰς ὀνόματι τῶν παρ' Ἕλλησι ψεύδως ὀνομασθέντων Θεῶν, ἢ ἐξ ἀνδρῶν ἢ γυναικῶν γενόμενας ὀρχήσεις καὶ τελετὰς κατὰ τι ἦθος παλαιὸν καὶ ἀλλότριον τοῦ τῶν Χριστιανῶν βίου ἀποπεμπόμεθα, ὁρίζοντες μηδένα ἄνδρα γυναικεῖαν στολὴν ἐνδιδύσκεσθαι, ἢ γυναῖκα τοῖς ἄνδρασιν ἁρμόδιον· ἀλλὰ μηδὲ προσωπεῖα κωμικὰ ἢ σατυρικὰ ἢ τραγικὰ ὑποδύεσθαι· μηδὲ τὸ τοῦ βδελυκτοῦ Διονύσου ὄνομα τὴν σταφυλὴν ἀποθλίβοντας ἐν τοῖς ληνοῖς ἐπιβοᾷν· μηδὲ τὸν οἶνον ἐν τοῖς πίθοις ἐπιχέοντας ἄγνοιας τρόπῳ ἢ ματαιότητι τὰ τῆς μανιώδους πλάνης ἐνεργοῦντας.*

[62]) Daß die *Βότα* nichts anderes seien, als das lateinische **Vota**, hat **Bingham Antiq. christ. Vol. VII. p. 228–229** gezeigt.

[63]) Hierunter sind unstreitig die Reste der Dionysien zu verstehen, oder vielmehr der Anthesterien, der Frühlingsfeier des Nyseïschen Dionysos, die im Februar begangen wurde. S. Böckh Staatshaushalt der Athener **II. pag. 170**, und in den Abhandlungen der Berl. Akad. d. W hist.-philol. Classe. **1816. 17, p. 70.** Die Feste des Weingotts waren zwar schon seit Jahrhunderten verboten gewesen, allein Ueberbleibsel davon müssen sich dennoch erhalten haben; ich weiß nicht, ob schon die Bemerkung gemacht worden ist, daß diese wahrscheinlich zum Entstehen der Carnevalslustbarkeiten beigetragen haben.

und Feierlichkeiten zu Ehren der falschen Götter erwähnt, ferner die Vermummungen der Männer in Frauenkleider, der Weiber in männliche Tracht, und die Sitte, komische satyrische und tragische Masken anzulegen; endlich geht daraus hervor, daß auch die rauschenden Freuden der Bacchanalien noch nicht ausgestorben waren.

Was hier gesagt wird, muß hauptsächlich auf den Orient bezogen werden; es zeigt, wie lange sich dort die heidnischen Gebräuche noch unverfälscht erhielten. Aus einer andern etwas älteren Stelle [64]) geht hervor, daß dieselben im Abendland schon früher eine andere Physiognomie angenommen hatten. Hier nämlich sehen wir eine seltsame Coexistenz des Heidnischen und Christlichen, in welcher jenes in dieses überzugehen beginnt. Während das Verbot, heidnische Gesänge, Tänze und Spiele aufzuführen, sich an den Calenden des Januars in Kalbs- und Hirschfelle zu vermummen [65]), ausdrücklich den Paganis-

[64]) Sie findet sich in einer Rede des heiligen Eligius (geb. 588, gest. 659), abgedruckt in d'Achery spicileg. tom. V. p. 215 sqq. (ed. Paris. 1661):

Nullus in Calendis Januarii nefanda aut ridiculosa, vitulos aut cervulos aut jotticos (al. ulerioticos) faciat — nullus in festivitate S. Joannis vel quibuslibet sanctorum solemnitatibus solstitia aut vallationes vel saltationes aut caraulas aut cantica diabolica exerceat — Ludos etiam diabolicos et vallationes vel cantica gentilium fieri vetate, nullus haec christianus exercat, quia per haec paganus efficitur. (Vergl. Grimms deutsche Mythologie, Anhang S. XXIX.)

[65]) Dies war eine altrömische Sitte, deren auch Dionysius von Halicarnaß gedenkt; sie wurde auch im Conc. Ant-Isid. Can. I. und im Poenitential. Roman. (ap. Hetlingarium Lib. VI. Cap. 6) verboten.

mus bezeichnet, zeigt die Erwähnung der Heiligenfeste, wie man das, was ursprünglich zu Ehren der Götter bestimmt war, auf Gegenstände der christlichen Verehrung zu übertragen anfing. Zugleich sieht man aus dieser Rede, wie sich in den späten Manifestationen des Heidenthums die Mythologie der Römer mit der anderer heidnischer Völker vermischte; da außer Vielem in der ganzen Rede, was sich auf altgermanischen Aberglauben bezieht, die jottici in der citirten Stelle unstreitig Zwerge der deutschen Mythologie sind [66]). Denn auch im deutschen Alterthum war die Zeit um Weihnachten und Neujahr eine heilige; dann wurde nämlich der Umgang der Göttin Holda gefeiert [67]), und diese Feier mochte mit Vermummungen und Spielen verbunden sein, die nachher mit den an den römischen Calenden des Januars üblichen verschmolzen.

Während die ersten christlichen Lehrer gegen solche tumultuarische Vergnügungen eiferten, führten sie selbst eine Lustbarkeit herbei, die bald einen nicht minder ausgelassenen Charakter annahm und später gleichfalls Gegenstand kirchlicher Verbote wurde. Um nämlich die tiefe Verachtung gegen das Heidenthum an den Tag zu legen, wurde ein eignes Spott- oder Hohnfest eingeführt, das in den Kirchen selbst mit allerlei seltsamen Possen und Ver-

[66]) S. Neues Jahrbuch der Berl. Gesellsch. für deutsche Sprache und Alterthumskunde von v. d. Hagen. I. B. S. 357.

[67]) Grimms deutsche Mythologie S. 169. Aus diesem Umgang, den die Göttin Holda in den Häusern hielt, um die fleißigen Spinnerinnen zu belohnen, die faulen zu strafen, ist wahrscheinlich der ähnliche entstanden, den die Jungfrau Maria in der Christnacht mit dem Joseph oder dem Knecht Ruprecht hält.

mummungen gefeiert wurde, die, trotz ihrer entgegengesetzten Bestimmung, doch wieder vielfach an die heidnischen Lustbarkeiten erinnerten. Dieses sonderbare Fest (gewöhnlich das Narrenfest genannt) ist ohne Zweifel sehr früh entstanden; die Zeit seiner Feier war an verschiedenen Orten verschieden, bald Neujahr, bald das Fest der unschuldigen Kinder, bald das der Beschneidung oder der Epiphanien [68]).

Ein Zusammentreffen der christlichen mit den ältern Festen fand auch sonst vielfach statt, z. B. bei verschiedenen Tagen der Heiligen und Märtyrer, bei Ostern, das häufig in die Zeit fiel, wo nach germanischer Sitte das Sommerfest gefeiert und der Sieg des Sommers über den Winter durch ein pantomimisches Spiel dargestellt wurde [69]); und auch hier mochten die Christen den alten Gebräuchen nicht völlig entsagen.

Wenn nun die strengern Lehrer und Gesetzgeber der neuen Kirche Alles, was an den alten Aberglauben erinnerte, gewaltsam zu unterdrücken suchten, gelangten an-

[68]) Augustinus in homilia de Kalendis Januarii. — Du Tilliot mémoires pour servir à l'histoire de la fête des Foux. Laus. et Gén. 1741. — Baumann Dissert. de Calendis Januarii. Viteberg. 1666. — Du Fresne Glossar., voce Kalendae. — Frankenstein de novo anno. Lips. 1673. — Warton history of english dramatic poetry. B. I. S. 247. — Menestrier Representations en Musique ancienne et moderne, Cap. 10. — Vetus liturgia aleman. p. 367. — Durandus (ratio div. officii lib. VII. c. 42.

[69]) Zwei Jünglinge, von denen der eine als Winter, der andere als Sommer gekleidet war, rangen mit einander, bis der letztere siegte; s. Grimms deutsche Mythologie S. 440 ff.

dere einsichtsvolle und einflußreiche Männer zu der Ueberzeugung, daß es heilsamer sei, der tiefgewurzelten Gewohnheiten zu schonen und nur darnach zu streben, ihnen eine bessere Wendung zu geben. In diesem Sinne wirkte z. B. Gregor der Große [70]). Und so kam es, daß der Strom der heidnischen Lustbarkeiten, der sich überdieß schon mit christlichen Elementen vermischt hatte, endlich in die Kirche selbst geleitet wurde. Die ursprüngliche Bedeutung der Tänze, Gesänge und sonstigen Freuden-Außerungen gerieth allmälig in Vergessenheit, und was eigentlich zur Verherrlichung des Saturn oder Bacchus bestimmt gewesen war, wurde nun auf den Johannes, Stephanus oder auf Christus selbst übertragen.

An den heiligen Tagen pflegte sich das Volk um die Kirchen zu versammeln, Zelte von Baumzweigen zu erbauen und frohe Gelage zu veranstalten [71]). Da nun die heidnischen Festzeiten oft mit den christlichen coincidirten, so begann die Fröhlichkeit, sich an diesen auf ähnliche Art, wie an jenen auszusprechen, und die entfesselte Lust füllte die Kirchen und Kirchhöfe mit Tänzen, Mummereien und

[70]) Gregorii M. Epistola ad Mellitum abbatem, in Gregorii M. opp. Par. 1705 fol. Tom. II. p. 1176 und 1177.

[71]) Gregorius M. l. c. Et quia boves solent in sacrificio daemonum multos occidere, debet his etiam hac de re aliqua solemnitas immutari, ut die dedicationis vel natalitiis sanctorum Martyrum quorum illic reliquiae ponuntur, tabernacula sibi circa easdem Ecclesias, quae ex fanis commutatae sunt, de ramis arborum faciant, et religiosis conviviis solemnitatem celebrent. S. Jacobus Gretser, de Festis Christianorum et benedictionibus, in dessen Opp. Regensburg, 1735. Tom. V. pag. 145.

profanen **Gesängen.** Vielleicht bezieht sich die oben angeführte Rede **des** heiligen Eligius auf dergleichen Tumult in den Gotteshäusern; auch wird schon in den Capitularien des 6. Jahrhunderts das Tanzen in den Kirchen mehrfach verboten. Es konnte nicht fehlen, daß sich bei solchen Gelegenheiten Sänger und Possenreißer einfanden, um der Vergnügungs- und Schaulust des Volks Nahrung zu geben. Schon ein Capitular aus der Carolingischen Zeit scheint hierauf Bezug zu haben [72]; es wird hier den **Scenicis** verboten, geistliche Kleider anzulegen, was doch vermuthlich von ihnen geschah, um in Gemeinschaft mit den Geistlichen in den Kirchen ihr Spiel zu treiben. Ausdrücklich aber tadelt ein späterer Synodalbeschluß diesen Unfug, den man, wenn gleich das Verbot vom Jahr 1316 ist, mit Grund für viele Jahrhunderte älter halten kann [73]).

Die Heiligkeit des Orts und des Tages mußte beständig ermahnen, statt profaner Begebenheiten die heiligen Geschichten, deren Erinnerung das Fest gewidmet war, zu

[72]) Heinecc. capit. lib. V. c. 388, pag. 1509.

[73]) Conc. Germ. IV. p. 257. Tit. III. Syn. Dioeces. Wormat. In Ecclesia ludi fiunt theatrales, et non solum in ecclesia introducuntur monstra larvarum, verum etiam presbyteri, diaconi et subdiaconi insaniae suae ludibria exercere praesumunt, facientes prandia sumptuosa et cum tympanis et cymbalis ducentes choreas per domos et plateas civitatis. — Praeterea destricte inhibemus, ne Sacerdos, qui, ut in festo S. Johannis, more solito Missam celebret, assumetur, aliquam personam Ecclesiasticam vel mundanam, mimos, vigellatores vel tympanatores ad coenam vel ad prandium invitet, *vel illos aut alios, qui musicis instrumentis canere consueverunt, in Ecclesia vel extra in domo vel platea eundo vel chorizando sequatur.*

Gegenständen der Darstellung zu machen; und so kam es, daß die Keime des Dramas, die wir schon im Ritus der ältesten christlichen Feste schlummern sahen, sich vollkommen zum Schauspiel entwickelten. So lange dieses in Händen der umziehenden Mimen und leichtsinniger Geistlichen, die sich ihnen anschlossen, blieb, konnte es ihm freilich an Ausgelassenheit und mannigfacher Entweihung des Heiligen nicht fehlen, daher die Kirche sich mehrfach veranlaßt sah, Verbote gegen dasselbe zu richten. Aber man mußte bald gewahr werden, daß der einmal geweckte Hang des Volks zu solchen Belustigungen sich nicht unterdrücken lasse; und der Clerus, von jeher bemüht, die Wunderbegebenheit der Erlösung zu verbildlichen, begann, zur Erreichung eben dieses Zweckes, sich jenes Hanges zu bemächtigen. Es bedurfte in der That nur eines schwachen äußeren Impulses, um die Geistlichen zu bestimmen, die Aufführung der heiligen Geschichten selbst zu übernehmen. Die Hymnen und Antiphonen der Kirche, die Reden der Priester, so wie verschiedene Handlungen des Cultus hatten, wie wir gesehen, das dramatische Element mehr und mehr entwickelt; die Weise, in welcher die heilige Geschichte dem Volke vorgetragen wurde, war oft in's Mimische übergegangen [74]); seit lange pflegten die Geistlichen während des Lesens der biblischen Texte eine Rolle zu entfalten, auf welcher die vorgelesenen Abschnitte verbildlicht waren; der Uebergang zur

[74]) Man findet alte Manuscripte der Bibel, in welchen die in Dialog übergehenden Theile der Erzählung mit Noten und mit Ueberschriften, wie: Jesus cantando, Petrus cantando versehen sind, was offenbar auf eine dramatische Art der Recitation schließen läßt. S. L. Roux de Lincy, le Livre des Légendes, introd. p. 29.

lebendigen und vollkommen dramatischen Darstellung war also sehr nahe gelegt. Zur Beseitigung des Vorwurfs, die neue Sitte sei des Gotteshauses unwürdig, berief man sich auf die Erbauung und Belehrung, die dem Volke aus solchen Schauspielen erwachse.

Wurde nun dieser Zweck auch nicht immer allein im Auge behalten, mischte sich auch mancher weltliche Scherz in die fromme Unterhaltung, so kam die Kirche doch im Allgemeinen von ihrem frühern Verdammungsurtheile zurück, ja förderte selbst dergleichen Darstellungen, die sie durch den Namen „Mysterien", der ihnen in verschiedenen Decretalen und Concilienschlüssen beigelegt wird, mit andern Handlungen des Cultus auf gleiche Linie stellte.

Man wird nicht erwarten, daß wir der Hervorbildung des geistlichen Schauspiels, dessen Anlage wir schon im Ritus der ältesten Kirche erblickten, einen bestimmten Zeitpunkt anzuweisen suchen werden. Wie früh diese in einzelnen Erscheinungen im Orient Statt hatte, haben wir gesehen; wir lernten zugleich die Feste kennen, an deren kirchliche Bräuche sich die ersten dramatischen Darstellungen knüpften. Die Nachrichten und Documente, die uns von ähnlichen Erscheinungen im Abendlande aufbehalten sind, steigen nicht in gleich frühe Zeit hinauf; aber da unsere Kenntniß der ältern Periode des christlichen Europa nicht überall aus reichhaltigen Quellen fließt, da von ihren literarischen Denkmalen verhältnißmäßig nur wenig auf uns gekommen ist, überdieß Kunden der erwähnten Art immer nur gelegentlich, nie um ihrer selbst willen, von den Chronikenschreibern mitgetheilt werden, so läßt sich mit keiner Art von Gewißheit annehmen,

daß die uns zufällig aufbewahrte älteste Nachricht auch den ersten Anfang des geistlichen Schauspiels bezeichne.

Man hat die Vermuthung aufgestellt, daß stumme Vorstellungen aus der heiligen Geschichte dem eigentlichen geistlichen Drama vorausgegangen seien. Dahin gehört, was in den Beschlüssen der Wormser Synode vom Jahr 1316 als eine alte Sitte angeführt wird, die bildliche Darstellung der Auferstehung Christi in der Osternacht [75];

[75]) (Conc. Germ. IV. p. 257. 258) Synod. Dioeces Wormat ad a. 1316. Praeterea, cum proficuum, imo necessarium sit, ut receptae ab antiquo consuetudines quaedam, ob novellarum adinventionum superstitiones refraenandas, commutentur in melius. Inde est, quod *cum a nostris Antecessoribus ad nos usque pervenerit*, ut in *sacra nocte Dominicae Resurrectionis, ad sustollendam Crucifixi imaginem de sepulchro*, ubi in *Parasceve* locata fuerat, nimia virorum et mulierum numerositas certatim sese comprimendo, Ecclesiam simul cum Canonicis et Vicariis introire nitantur opinantes erronee: quod si viderent Crucifixi imaginem sustolli, evaderent hoc anno inevitabilem mortis horam. His itaque obviantes statuimus: *ut Resurrectionis Mysterium*, ante ingressum plebis in ecclesiam deinceps peragatur, debita cum devotione et reverentia.

S. auch Julii Bollandiani vita S. Udalrici T. II. fol. 103 und die Schrift G. Freytag, de origine scenicae poesis apud Germanos, Berolini 1838, welcher wir einige der obigen Notizen verdanken.

Ueber die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Mysterium, welche fast mit der von Sacramentum zusammenfällt, siehe das Corp. Jur. Can. cl. cap. 84, §. 2. Mysterium itaque, fratres, ob hoc dicitur, quod secretam et reconditam habeat dispensationem. Sacrificium autem, quasi sacrum factum, quia prece mystica consecratur pro nobis in memoriam dominicae passionis. §. 3. Sacramentum vero est in aliqua celebratione, quum res gesta ita sit, ut aliquid significare intelligatur, quod sancte accipiendum est. Sunt autem sacramenta, baptisma, chrisma, corpus et sanguis Christi, quae ob id sacramenta dicuntur, quia sub tegu-

ferner am Himmelfahrtstage das Aufziehen des Bildes Christi in den Kirchen-Himmel und das Herabwerfen eines brennenden Bildes des Satans[76]); das Aufbauen einer Krippe zu Weihnachten, die Darstellung der drei Könige, wie sie dem Christkinde huldigen u. s. w. Aber wenn gleich ein hohes Alterthum dieser Bräuche sehr wahrscheinlich ist, so wird doch schwerlich bewiesen werden können, daß sie älter seien, als die frühsten geschriebenen geistlichen Dramen die auf uns gekommen sind. Diese steigen zum Theil in die carolingische Zeit hinauf. Wir haben Notiz von zwei Handschriften alter Klosterschauspiele vom Jahr 815 [77]), sowie von dramatischen Stücken, die der Abt Angilbert, ein Zeitgenosse Karl's des Großen in friesischer Sprache geschrieben haben soll [78]). Die Münchener Bibliothek bewahrt zwei, dem 9. und 11. Jahrhundert angehörige, Manuscripte versificirter lateinischer Dramen über die Geburt Christi [79]), vermuthlich Reste von Spielen, die damals während der Christnacht in den Kirchen aufgeführt zu werden pflegten. Man bemerke, wie sich hier, sowie in den oben erwähn-

mento corporalium rerum virtus divina secretius salutem eorundem sacramentorum operatur. Man sieht hieraus, für wie heilig die Darstellungen gehalten werden mußten, denen man einen solchen Namen beilegen durfte.

[76]) Kirchmaier in regno papistico.

[77]) Grimm deutsche Mythologie p. 455 und Flögel, Geschichte der komischen Literatur, B. I. p. 280.

[78]) Lebœuf, Discours sur l'état des sciences sous Charlemagne, pag. 57.

[79]) Auf diese Handschriften hat Guido Görres in einem lesenswerthen Aufsatz über das Passionsspiel von Oberammergau (historisch-politische Blätter von Phillips und Görres, B. VI.) zuerst aufmerksam gemacht.

ten stummen Darstellungen, und in andern, deren gleich gedacht werden soll, wieder eben jene Momente des Gottesdienstes bemerklich machen, die sich schon in der frühsten Zeit zu dramatischer Gestaltung hinneigten. Aus dem 10. Jahrhundert würden hier vornehmlich die dramatischen Stücke zu nennen sein, welche die edle Aebtissin von Gandersheim, Roswitha, nach alt-christlichen Legenden verfaßt hat, wenn diese zur Aufführung gekommen, und nicht, wie es allen Anschein hat, bloß zur erbaulichen Unterhaltung der Klosterschwestern geschrieben wären. Doch besitzen wir andere Schauspiele von kaum jüngerem Datum, die in Form und Inhalt ihre Bestimmung für die Darstellung deutlich genug zu erkennen geben. Vor allen ist das Mysterium von den weisen und thörichten Jungfrauen (in der Handschrift 1139 der königlich französischen Bibliothek) hervorzuheben, spätestens aus der ersten Zeit des 11. Jahrhunderts, welcher Zeit schon die Schrift angehört, nach Leboeuf und Raynouard aber von noch höherem Alter [80]). Aus diesem Stücke ersieht man besonders deutlich, wie das geistliche Schauspiel aus dem Gottesdienste selbst hervorgegangen ist. Während die lateinischen Kirchenlieder, die darin vorkommen, noch ganz dem Cultus angehören, zeigen die Dialoge in provenzalischer Sprache uns das aufstrebende Drama. Einer lateinischen Farce über St. Nicolas, die sich in einem Manuscript der Abtei von St. Benoit sur Loire gefunden hat, wird mit Grund ein gleich hohes Alterthum zugeschrieben [81]). Leboeuf gibt

[80]) Journal des Savans 1828, p. 297, und Raynouard, Histoire littéraire des Troubadours, II. 134 ff.

[81]) Journal des Savans l. c.

von einem um's Jahr 1050 geschriebenen Stücke Nachricht, in welchem Virgil unter den Propheten auftritt, die den Erlöser anbeten. Gegen Ende desselben Jahrhunderts begegnet uns ein alt-französisches Mysterium resurrectionis [82]), welches auch dadurch merkwürdig ist, daß ausdrücklich gesagt wird, es sei von Geistlichen aufgeführt worden.

Gleichfalls der Zeit nach dem 11. Jahrhundert gehört ein kürzlich herausgegebenes alt-bretonisches Mysterium an [83]).

Sehr beachtenswerth ist auch, was Matthäus Paris in seinen Vitae abbatum erzählt: Geoffrey aus der Normandie, Schullehrer in Dunstaple, habe von seinen Schülern ein Mirakelspiel aus dem Leben der h. Catharina aufführen lassen, und dies sei keine neue Erfindung, sondern dem Herkommen der Magister und Schulen gemäß gewesen. Warton setzt diese Darstellung in die Zeit um 1110, doch scheint es richtiger, sie mit de la Rue (Bardes et Jongleurs, T. II. p. 52) erst zwischen die Jahre 1131 bis 46 zu verlegen [84]).

Der strenge Innocenz III. fand im Jahr 1210 Veranlassung, ein scharfes Verbot gegen die Aufführung dramatischer Spiele in den Kirchen und gegen die Schauspielerei der Geistlichen zu richten [85]); dasselbe wurde bald

[82]) S. das Théatre français au moyen age von Monmerqué und Michel. Paris, 1839.

[83]) Buhez Santez Nonn ou la vie de Sainte Nonne et de son fils Saint Devy, Archevêque de Mennevie en 519, mystère composé en langue bretonne antérieurement au XII. siècle, publié d'après un manuscrit unique par Sionnet. Paris, 1837.

[84]) Warton History of english poetry III. 103 ff. und Collier Hist. of english dramatic poetry I. 1 ff.

[85]) (C. Jur. Can. cl.) cap. XII. X. de vita et honestate

darauf in mehreren Synodalbeschlüssen widerholt [86]), bewirkte aber kein Aufhören dieser erbaulichen Unterhaltungen, sondern trug nur bei, ihren Schauplatz zu verändern. Finden sich gleich einzelne Nachrichten, daß auch in den folgenden Jahrhunderten die Kirchen zu Bühnen gemißbraucht wurden, wie denn noch im Jahr 1452 in der Kirche Santa Chiara zu Neapel eine prächtige Vorstellung in Gegenwart Königs Alfons I. gegeben wurde, so ward es doch im Allgemeinen seit dem 13. Jahrhundert üblicher, die Mysterien außerhalb der Gotteshäuser auf öffentlichen Plätzen, oder wo sich sonst ein geeignetes Local fand, darzustellen. Je mehr sich das Spiel ausbildete und als unabhängig aus dem eigentlichen Cultus hervortrat, um so näher mußte dies liegen. Apostolo Zeno führt aus alten Chroniken an, am Osterfest 1243 sei auf dem Platze Prato della Valle zu Padua ein großes geistliches Schau-

clericorum (Innoc. III. ad a. 1210) Interdum ludi fiunt in ecclesiis theatrales et non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur in eis monstra larvarum, verum etiam in aliquibus *[anni]* festivitatibus, *[quae continue natalem Christi sequuntur]*, diaconi, presbyteri ac subdiaconi *[vicissim]* insaniæ suæ ludibria exercere præsumunt *[per gesticulationum suárum debachationes obscoenas in conspectu populi decus faciunt clericale vilescere, — —]* —. Prælibatam *[vero]* ludibriorum consuetudinem, vel potius corruptelam, curetis a vestris ecclesiis *[taliter]* exstirpare, *[quod vos divini cultus et sacri comprobetis ordinis Zelatores]* (cf. Bœhmeri annot. 38.)

[86]) Conc. Trev. d. a. 1227. — Synod. Avevion. a. 1209, c. 17. — Salisb. a. 1274, c. 17. — Ultroject. a. 1293, c. 13. — Conc. Germ. Coll. ed. Schannat, auxit Harzheim 1760, III. pag. 529 und IV. 17.

spiel aufgeführt worden[87]). Aus dieser Zeit haben wir auch die erste Kunde von eigenen Gesellschaften, die sich zum Zweck der Darstellung von Mysterien bildeten; so trat im Jahr 1264 in Rom die Brüderschaft del Gonfalone zusammen, um die Geschichte der Passion zu spielen. Es scheint, daß Geistliche mit Weltlichen wetteiferten, bei diesen Vorstellungen Rollen zu übernehmen, und die Gesellschaft Battuti, welche im Jahr 1261 in Treviso zusammentrat, hatte die Canonici der dortigen Cathedrale sogar förmlich verpflichtet, ihr jährlich für die Rolle der Maria und des Engels zwei Geistliche zu liefern[88]).

Das Wunder von Bolsena, welches einen ungläubigen Priester durch Blutstropfen, die der Hostie entquollen, von der wirklichen Gegenwart Christi bei'm Sacrament des Altars überzeugte, veranlaßte im Jahr 1264 Papst Urban IV., die Feier des Frohnleichnams oder Corpus Christi anzuordnen. Dieses Fest, das sich noch im dreizehnten Jahrhundert in fast alle Länder Europa's verbreitete, gehörte bald zu den bedeutendsten der Christenheit und wurde nicht allein durch glänzende Umzüge, sondern auch durch dramatische Spiele verherrlicht[89]). An manchen Orten sah man das letztere als einen so wichtigen Bestandtheil der gottesdienstlichen Feier an, daß die Handwerker-Innungen ge-

[87]) Tiraboschi IV. p. 423. Muratori Script. rer. Ital. T. VIII. p. 365.

[88]) Riccoboni T. I. Der allzu skeptische Tiraboschi (T. VIII. pag. 291) zieht diese Nachrichten, unseres Bedünkens mit Unrecht, in Zweifel.

[89]) Gavanti Thesaur. sacr. rit. T. I. p. 495 und 500 die Zusätze von Meratus. S. auch die Schilderungen dieses Festes in Gretser, Bauldry und Arnaud.

setzlich gebunden waren, Schauspiele zu Ehren des heiligen Sacraments aufzuführen.

Die Blüthezeit des geistlichen Dramas, die man vom 24. Jahrhundert an datiren kann, ist durch mehrfache Darstellungen, neuerdings auch durch Herausgabe ihrer wichtigsten literarischen Denkmale so bekannt geworden, daß es genügen kann, sie hier nur in allgemeinen Umrissen und in so fern zu schildern, als ihre Kenntniß für das Verstehen des gleichzeitigen und spätern spanischen Dramas wesentlich förderlich sein wird. Es scheint zweckdienlich, hierbei hauptsächlich Frankreich und England in's Auge zu fassen, da über die lange und glänzende Reihe von geistlichen Schauspielen, die sich in diesen Ländern entwickelte, die gründlichsten Forschungen angestellt und die zahlreichsten Documente vorhanden sind [90]).

Seit 1268 begann die Bürgerschaft von Chester, jährlich eine Reihe von Mysterien, oder, wie sie in England hießen, Mi-

[90]) Warton, Hist. of english poetry III. 153 ff. — Beauchamps, Hist. du théatre français Vol. I. — Bouterwek V. 95 ff — Andrès, Origine, progresso e stato di ogni literatura T. V. — Ginguené III. — Tiraboschi VII. — Riccoboni I. — Collier, Hist. of english dramatic poetry I. und II. — Onésime le Roy, Etudes sur le mystères et sur divers manuscrits de Gerson. Paris, 1837. — Achille, Jubinal mystères inédits du quinzième siècle. Paris, 1837. — Théatre français au moyen age publié par Monmerqué of Michel. Paris, 1839. — Ancient Mysteries described by William Hone. London, 1823. — A collection of english miracle-plays or Mysteries by William Marriott, 1838. — S. auch G. Görres in den historisch-politischen Blättern, B VI, und in Bezug auf das Bibliographische das musterhaft gründliche und vollständige Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte von J. G. Th. Gräße, Band II. Abth. 2. Dresden, 1842.

rakelspielen aufzuführen. An diese schlossen sich etwas später ähnliche und nicht minder berühmte Darstellungen in der Wildkirk-Abtei und zu Coventry. Die ältesten uns aufbewahrten Stücke, aus Eduards III. Zeit, sind rohe Dramatisirungen der heiligen Geschichte von vorherrschend epischem Ton, meist sehr kurz und aus einer planlosen Aneinanderreihung verschiedener Auftritte bestehend. Ein Prolog pflegt das Ganze einzuleiten, ein Epilog es zu schließen. In der Folge gewannen diese Spiele immer größere Ausdehnung, so daß ein Tag zu ihrer Aufführung nicht mehr genügte, und z. B. das Mysterium von der Weltschöpfung, an dem man sich 1409 zu Skinnerswell erbaute, eine volle Woche spielte. Noch umfangreicher war der Cyklus von Mysterien, in welchem um die nämliche Zeit zu Chester die ganze Weltgeschichte von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht dargestellt wurde; und so weit war die Geistlichkeit von ihrem früheren Verdammungsurtheil zurückgekommen, daß den Zuschauern, welche der ganzen Reihe dieser frommen Schauspiele beiwohnen würden, tausendjähriger Ablaß versprochen ward.

Das französische Theater war durch vielfache, Jahrhunderte lang fortgesetzte Versuche, unter denen nachträglich noch das Mirakel vom Theophilus, die älteste dramatische Bearbeitung der Faustsage, genannt werden möge [90 b]), genug herangereift, um sich gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts vollkommen fixiren zu können. Den äußern Impuls gab Folgendes. Um das Jahr 1398 vereinigte sich eine Gesellschaft von Pariser Bürgern und Handwer-

[90 b]) Le Grand d'Aussy, Fabliaux Tom. II.

fern zu dem gemeinsamen Zweck, geistliche Spiele aufzuführen. Zum Local ihrer Darstellungen wählte sie das Dorf **St. Maur les Fossés** bei Vincennes, weil die Reliquien des St. Babolein und St. Maurus und die daselbst befindliche Wunderquelle viele Fremde dorthin lockten. Der erste dort vorgestellte Gegenstand war die Passion Christi. Dieses Spiel hatte anfänglich in der Charwoche Statt, ward jedoch wegen des Beifalls, den es fand, später auch außer dieser Zeit wiederholt. Bald aber, da der ungemeine Zudrang des Volks Excesse veranlaßt hatte, legte der **Prévôt** von Paris der Aufführung solcher Stücke Hindernisse in den Weg. Die Schauspieler richteten nun eine Bittschrift an König Karl VI., und erhielten von ihm am 4. Dec. 1402 einen Freiheitsbrief. In Folge dieser Concession durften sie ungestört in Paris und der Umgegend spielen und ihr Theatercostüm auch auf den Straßen tragen. Von dem Namen, den ihnen dasselbe Patent mit Rücksicht auf ihr erstes und berühmtestes Stück beigelegt hatte, hießen sie fortan **les Confrères de la Passion** [90c]).

Anfänglich spielten sie auf den Straßen, später schlugen sie im **Hôtel de la Trinité**, dann im **Hôtel de Flandre** und zuletzt im **Hôtel de Bourgogne** ihren festen Wohnsitz auf. Ueber der Thür des Theaters war das Wappen der Passionsbrüder angeheftet, ein steinerner Schild mit dem Kreuze und den Leidenswerkzeugen. Der Kreis, in dem

[90c]) Dulaure, Histoire civile, physique et morale de Paris, T. VI. p. 14. Taillandier, Notice sur les confrères de la Passion. Paris, 1834. Gräße a. a. O. S. 1126.

sich ihre Darstellungen bewegten, blieb übrigens nicht auf die Passion beschränkt. Die ganze Geschichte des alten und neuen Testaments, das ganze Gebiet der Heiligen-Legende mußte dazu herhalten. Die längern Stücke waren in Tage (journées) abgetheilt und spielten so viele Tage, wie sie dergleichen Abtheilungen hatten, wodurch sich die Dauer einer solchen Vorstellung bisweilen auf fünf Wochen erstreckte. Selbst die einzelnen Journées dehnten sich oft so in die Länge, daß um Mittag eine Pause von einigen Stunden gemacht werden mußte, um den Spielern nur etwas Ruhe zu gönnen. Die Stücke, so viel wir von den erhaltenen Resten urtheilen können, waren fast durchaus dialogisirte Geschichten von endloser Breite, ohne alle dramatische Verknüpfung der einzelnen Scenen, Darstellungen ganzer Lebensläufe, ja Summarien der ganzen heiligen Geschichte; und bei Schätzung derselben können Einzelheiten voll poetischer Kraft und Wahrheit den gänzlichen Mangel an Berechnung und Gliederung des Plans, die unsägliche, sich in ewigen Wiederholungen ergehende, Weitschweifigkeit der Behandlung schwerlich vergüten. Zugleich wurde in diesen Mysterien Scherz und Ernst auf's willkührlichste durcheinander gerührt, das Komische in abentheuerlicher Mischung mit dem Tragischen verbunden. Nicht selten mußte der Teufel die Rolle des Lustigmachers übernehmen. Der recitirende Vortrag, meist in kurzzeiligen jambischen Versen, wechselte mit dem musikalischen, zum Theil auch mit gesungenen Chören.

Das Personal und der Apparat, die zu diesen Stücken erfordert wurden, müssen ungeheuer gewesen sein. Die Einrichtung des Theaters wird folgender Maßen geschildert,

und man kann annehmen, daß diese Schilderung uns im Wesentlichen nicht bloß den Zustand der französischen, sondern auch den der übrigen Bühnen im damaligen Europa zeigt; für England und Deutschland wenigstens wird dies durch ausdrückliche Zeugnisse bestätigt [91]). Der Schauplatz zerfiel in drei Theile. Oben nach hinten zu stand ein hohes Gerüst, den Himmel und das Paradies vorstellend; auf ihm befanden sich der Sitz Gottes und der Thron der heiligen Dreieinigkeit, von Engeln und Heiligen umgeben. Unterhalb dieses Gerüstes lagen die Erde und das Purgatorium; ganz unten aber die Hölle, in Gestalt eines Drachens, durch dessen Rachen die Teufel emporstiegen und hinabfuhren. Zur Seite war eine Nische mit Vorhängen, wo, wie man annahm, alles das vorging, was nicht vor die Zuschauer gebracht werden konnte; zugleich standen auf der Bühne selbst Bänke, auf die sich die Schauspieler nach Beendigung ihrer Scenen niederließen. Die Sitze der Zuschauer waren reihenweise hinter einander erhöht und, wie die Bühne, nach religiösen Ueberlieferungen benannt; die höchsten hießen das Paradies. Um Decorationen und Maschinerie der Bühne so glänzend wie möglich auszustatten, scheute man weder Mühe noch Kosten [92]). Wenn

[91]) S. Strutts Manners and Customs und nach ihm Hone, ancient Mysteries, p. 217. — Fichard, Frankfurter Archiv, III. pag. 137—158. Hoffman n, Iter austriacum, pag. 224.

[92]) In der 38. Serée von Guillaume Bouchet liest man: „Quelqu'un de la compagnie nous va conter qu'il avoit vu jouer la Passion à Saumur, et qu'entre autres choses fort singulières qu'il avoit remarquées en ces jeux c'étoit que le paradis étoit si beau à cause de l'excellence de la peinture, que celui qui l'avoit fait, se vantant de son ouvrage disoit à tous ceux qui

die Darstellung im Freien Satt fand, scheint man sich eines beweglichen, auf Räder gestellten, Brettergerüstes bedient zu haben [93]).

Nach dem Vorbilde des Pariser Theaters errichtete man bald ähnliche in vielen Städten Frankreichs. Aber nicht überall bildeten sich stehende und regelmäßige Schauspielergesellschaften. Wie auch die **Confrérie de la Passion** zur Herstellung des unglaublich großen Personal's, das manche ihrer Stücke erforderten, oft vom Publicum unterstützt wurde, so übernahmen an manchen Orten die angesehensten Einwohner selbst die Leitung des Spiels. Aus den Archiven der Burgundischen Stadt Seurre ist ein Protokoll vom Jahr 1484 bekannt gemacht worden, in welchem sich ein Dichter verbindlich macht, den Bürgern der Stadt, gegen angemessene Bezahlung, ein Mysterium von dem Leben ihres Schutzpatrons zu liefern. Bei Vertheilung der Rollen wurden hauptsächlich die Kirchen- und Klosterschulen, die geistlichen Brüderschaften und die verschiedenen Zünfte berücksichtigt; vor Darstellungen aber, die ein ungewöhnlich großes Personal verlangten, veranstaltete man einen pomphaften Zug, bei dem unter Trompetenstößen der sogenannte **cri du jeu**, d. h. eine an die ganze Bürgerschaft gerichtete Aufforderung zur Theil-

admiroient ce paradis: „Voilà bien le plus beau paradis que vous vîtes jamais, ne que vous verrez.“ — In dem Mysterium le vieil Testament findet sich in der Schöpfungsscene die Anweisung: „Adonque se doit tirer un ciel de couleur de feu, auquel sera écrit: Cœlum empyreum.“ — S. Saint-Beuve, Tableau de la poésie française au XVIe siècle. Paris, 1843.

[93]) Collier, History of english dramatic poetry, V. II. pag. 152.

nahme an dem Spiele verlesen ward. Waren sämmtliche Rollen vertheilt, so leisteten die Spieler einen feierlichen Eid, ihre Partien wohl einzustudiren und sich zur gehörigen Zeit einzufinden, ja setzten ihr Leben und ihre Güter dafür zum Pfande. Die Handschrift, welche die Rollen enthielt, nannte man die Ordnung oder das Register des Stücks; „Register-Führer" hieß derjenige, der die Darstellung leitete. Die Errichtung der Bühne besorgte in Seurre der Bürgermeister selbst. Nach Beendigung sämmtlicher Vorbereitungen wurden die Spieler durch öffentlichen Aufruf entboten, sich einzufinden; dann zogen sie unter klingendem Spiel, in vollem Costüm und sämmtlich beritten, durch die festlich geschmückten Straßen der Stadt bis an den Platz, wo die Bühne aufgeschlagen war, und die Vorstellung nahm ihren Anfang [94]).

Eine besondere Classe des geistlichen Schauspiels neben den Mysterien bildeten die Moralitäten, oder solche Stücke, in denen die moralisch-allegorische Deutung das geschichtliche Element überwog. Man pflegt das Entstehen derselben ins 15. Jahrhundert zu setzen und auf folgende Art zu erzählen. Schon vor dem Zusammentreten der Passionsbrüder hatte einer Corporation von Schreibern des Parlaments und des Chatelet's das Vorrecht zugestanden, die Anordnung der öffentlichen Feste zu leiten. Diese Genossenschaft (**les Clercs de la Bazoche**) wollte nun mit der **Confrérie de la Passion** in der Darstellung von Mysterien wetteifern; aber die letztere, sich auf ihr Privilegium berufend, legte ihr hierbei Hindernisse in den Weg und aus diesem Grunde, sagt man, gingen die

[94]) Achille Jubinale, Mystères du XVe siècle, préface pag. XLII.

Clercs zur Erfindung der Moralitäten über. Allein man kann zuversichtlich annehmen, daß diese Art von Stücken, wie sich vom Hange des ganzen Mittelalters zur Allegorie erwarten läßt, weit älter war. Schon im Anfang des 13. Jahrhunderts finden wir ein theologisches Drama von Etienne Langton, worin die Wahrheit und die Gerechtigkeit Adam wegen des Sündenfalles vor Gott anklagen, das Mitleiden und der Friede aber ein Wort für ihn einlegen, und hierauf Gott der Vater mit seinem Sohne verabredet, den Streit durch die Menschwerdung beizulegen. Hierher gehört auch eins der ältesten uns erhaltenen Dramen in Deutschland, der **Ludus paschalis de adventu et interitu Antichristi** [95]), in dem die Kirche, die Synagoge, die Barmherzigkeit und die Gerechtigkeit auftreten. Auch in den französischen Mysterien waren von Alters her ähnliche Personificationen heimisch gewesen; nur daß hier das historische Element das vorherrschende war. Soviel ist aber allerdings gegründet, daß seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Geschmack an solchen allegorischen Spielen besonders herrschend wurde und allmälig so überhand nahm, daß die Mysterien fast davon verdrängt wurden. Vornämlich war dies in England und Frankreich der Fall. Das Personal in diesen Moralitäten bestand fast gänzlich aus allegorischen Figuren. Die verschiedenen Tugenden und Laster, die Sünde und der Tod, der Glauben, die Hoffnung und die Liebe spielten die

[95]) Abgedruckt in Petz Thesaurus Anecd. novus, T. II P. III. col. 185—196; vergl. Hoffmann Fundgruben I. 242—244. Iter Austr. 146, 243. Kugler, de Werinhero saec. XII. monacho Tegerns. Berol. 1831.

Hauptrollen dabei. Aber man ging weiter bis zur Personification der abstractesten Begriffe. Nicht nur das Uebelberathensein und Wohlberathensein, das selige und das unselige Ende, das Fasten, das Gebet und seine Schwester das Almosen, die Hoffnung — auf — langes — Leben, die Scham — seine — Sünden — zu — bekennen, traten leibhaftig, redend und handelnd auf die Bühne, sondern auch das Blut Abels, die Todtenvigilien, nämlich: **Creator omnium**, **Vir fortissimus**, **Homo natus de muliere** und **Paucitas dierum**, das Mehr und das Weniger und die verschiedenen **Tempora** von Zeitwörtern, z. B. **Regno**, **regnabo**, **regnavi**. Der Teufel und das Laster durften nie fehlen; jener erschien in furchtbarer Gestalt, mit langer rother Nase, mit Schwanz und mit gespaltenen Klauen; das Laster hingegen war eine Art von komischer Figur im bunten Kleide, eine Peitsche in der Hand. In der Erfindung dieser wunderlichen Stücke bekundet sich nicht selten eine ungemeine Kraft der Phantasie, in der Leitung des Plans viel Scharfsinn und feine Berechnung.

Aus den Mysterien und Moralitäten leitet die gewöhnliche Ansicht den Ursprung des ganzen neuern Schauspiels her; als der Zeitpunkt, wo die ersten weltlichen Dramen aus den geilichen hervorgedrungen seien, wird dann das Ende des 15. Jahrhunderts angeben. Die Darstellungen der heiligen Geschichte boten allerdings profane Elemente genug dar, die dem weltlichen Theater, namentlich dem historischen Schauspiel, zu Anknüpfungspunkten dienen konnten; auch finden sich schon unter den Aufführungen der Passionsbrüder einzelne von rein weltlichen Begebenheiten erwähnt (wie

z. B. 1395 die Geschichte der Griseldis, 1459 die Zerstörung Troja's aufgeführt wurde); und die **Clercs de la Bazoche** gingen nicht allein in einzelne Moralitäten, z. B. in der bekannten Verurtheilung des Bankets, ganz über den religiösen Kreis hinaus, sondern stellten, zur Ergötzung neben der Erbauung, auch Farcen ohne allegorische Figuren dar. Man kann daher das geistliche Schauspiel des Mittelalters als eine wichtige Quelle des neuen Dramas gelten lassen; aber doch nur als eine von mehreren, welche zusammenströmten, um in ihrer Vereinigung erst zu dem mannigfaltigen Ganzen anzuwachsen. Denn entschieden irrig ist es, wenn man glaubt, die Genossenschaften, von denen zuletzt die Rede war, hätten die ganze dramatische Thätigkeit ihrer Zeit in sich absorbirt. Was wir oben durch Zusammenstellung einiger Zeugnisse unter vielen darzuthun versuchten, daß mimische Darstellungen während der zehn ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung nie ganz außer Brauch kamen, läßt sich für die folgende Zeit durch noch weit zahlreichere Beweisstellen außer allen Zweifel setzen. Mit Uebergehung aller jener vielfachen Erwähnungen der Mimen und Joculatoren bei den Chronikenschreibern [96]), mögen hier nur einige der wichtigern und ausdrücklichen Zeugnisse von dem Vorhandenseiu eines rein weltlichen Schauspiels angeführt werden. In der Lebensgeschichte des h. Thomas, Erzbischoffs und Märtyrers, von William Fitzstephen, aller Wahrscheinlichkeit nach vor 1182 geschrieben, heißt es vom damaligen London schon: „London besitzt statt der Theaterstücke, statt der scenischen Spiele,

[96]) Namentlich auch in den Quellen der provenzalischen Literaturgeschichte, worauf wir zurückkommen werden.

heiligere Spiele, Vorstellungen von den Wundern, welche die heiligen Bekenner vollbracht haben, oder von den Leiden, worin die Standhaftigkeit der Märtyrer sich verherrlicht hat," — was doch entschieden auf das Bekanntsein weltlicher Schauspiele im damaligen Europa schließen läßt. **Raoul Tortaire** (in Bibl. Floriac. p. 335) erzählt von Schauspielen, die Herzog Heinrich I. von der Normandie im Jahre 1120 habe aufführen lassen. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts spricht Thomas von Aquino (**Quaest. disp. Q. 168, Art. 3**) von dem Gewerbe der Schauspieler (**officium Histrionum**) und nennt es erlaubt, falls es nicht gemißbraucht werde. Lateinische, vielleicht zur Aufführung auf den Universitäten bestimmt gewesene Stücke des 13. und 14. Jahrhunderts sind mehrere vorhanden [97]). — **Geronimo Squarzafico**, in seinem Leben das Petrarca, erzählt, der Cardinal Giovanni Colonna habe das Schauspiel sehr geliebt, aber geklagt, daß in den Dramen und theatralischen Darstellungen so große Licenz herrsche, und daß es keine Roscii mehr gebe, die mit Kunst und Anstand zu spielen wüßten. Petrarca selbst schrieb in seiner Jugend eine Comödie (**Petr. Ep. II. 7**) — Als die Söhne Philipps des Schönen 1313 den Ritterschlag erhielten, wurden bei dem Fest neben verschiedenen geistlichen Schaustücken auch mehrere von rein weltlichem Inhalt dargestellt, unter andern der ganze Lebenslauf des Reineke Fuchs, der erst als Arzt, dann als Priester, eine Epistel und ein Evangelium lesend, hierauf als Bischof und Erz=

[97]) **Tiraboshi VII. 200. — Haupt, Exempla poes. lat. med. aevi, p. 18. sqq. — Wright, Early mysteries and other latin poems. London, 1838.**

bischof, und zuletzt als Papst, beständig Hühner und Küchlein fressend, erschien. Unter den Dichtern der Nordfranzosen wird schon im 12. Jahrhundert Guillaume von Blois als Verfasser einer Tragödie von Flaura und Marco, und einer Comödie, Alba, in lateinischen Versen genannt [98]). Endlich ist uns aus dem 13., spätestens 14. Jahrhundert das anmuthige Schäferspiel **Robin et Marion** von Johann Bodel aus Arras aufbewahrt [99]).

Weisen wir nun noch auf die Vorstellungen hin, die unter dem Namen ludi domini regis am Hofe der englischen Könige seit lange üblich waren; auf die Spottspiele mit allegorischen Figuren, zu deren Darstellung die Gesellschaft der **Enfans sans souci** in Paris von Karl VI. privilegirt wurde; auf die allgemeine Verbreitung der Mysterien und Moralitäten auch in Deutschland und den angrenzenden Ländern, Böhmen und den Niederlanden [100]), so wie darauf, daß überall diese geistlichen Spiele vornämlich an den Tagen der drei Könige, des h. Stephan, des Evangelisten Johannes, der unschuldigen Kindlein, des **Corpus Christi** und am Osterfeste Statt fanden [101]); und endlich auf die Fastnachtsstücke, die während des 15. Jahrhunderts in Deutschland sehr beliebt wurden, so haben

[98]) Petrus Blesens. ep. 93 in Bibl. PP. Lugd. T. XXIV. pag. 1012.

[99]) Monmerqué et Michel, Théatre français au moyen age, p. 97—135.

[100]) Mone, Altdeutsche Schaubühne, Hoffmann, Fundgruben und Iter austriacum. — Dobrowsky, Geschichte der Böhmischen Literatur, p. 299 ff. Hoffmann, Altniederländische Schaubühne.

[101]) Mone, l. c. pag. 14. — Collier, V. I. pag. 11. — Gerbert; De cantu et musica sacra, T. II. pag. 93.

wir das europäische Drama bis an die Grenze seiner mittelalterlichen Periode und an die des gegenwärtigen Ueberblicks begleitet. Als das Hauptmoment der nun beginnenden neuen Epoche kann man das Studium der classischen Literatur bezeichnen. Am frühsten und entschiedensten gab sich dieser Einfluß in Italien kund. Aber hier, wie in den meisten Ländern, wirkte er auf die Entwickelung der Keime eines ächten Nationaltheaters weit mehr hindernd als fördernd. Statt die einheimischen Anfänge des Dramas dem Geiste der Zeit und der Nation gemäß auszubilden, und nur nach antiken Mustern zu höherer Kunstvollendung zu erheben, begann man auf das volksthümliche Element der Kunst vornehm hinabzusehen, und suchte in's Leben zu rufen, was kein vitales Princip in sich trug, ein Zwittergeschöpf, in der Form der Antike nachgeäfft, dem Geiste nach himmelweit von ihr verschieden, haltlos und ohne eigenthümliche Lebenskraft. Um das Unheil voll zu machen, stempelte man eine schiefe Interpretation der Aristotelischen Regeln zum Gesetz und nahm sich, in blinder Verehrung für alles aus dem Alterthum Stammende, oft die schlechtesten Muster zur Nachahmung, für die Tragödie z. B. den Seneca. Nachdem die Römische Akademie der Gelehrten und Dichter im Jahr 1470 einige Lustspiele des Plautus lateinisch aufgeführt und so den Gegensatz der Commedia erudita gegen die Commedia dell' arte aufgestellt hatte, wendeten sich die Bestrebungen der Dichter und der Geschmack des gebildeten Publikums fast ausschließlich dieser neuen Richtung zu, und so haben sich die heterogenen Formen der populären Farce und der, nach überkommenen Vorschriften gemodelten, Comödie und Tragödie bis auf

unsere Zeit schroff und unvermittelt gegenüber gestanden. Auch in Frankreich begann man, seit sich vom Jahr 1540 an Uebersetzungen lateinischer und griechischer Stücke verbreiteten, von dem Streben nach Wiederbelebung der antiken Tragödie und Comödie auszugehen. Eben diese Richtung trug bei, den Verfall der geistlichen Bühne herbeizuführen. Denn indem die gebildeten Dichter verschmähten, durch Composition von Mysterien und Moralitäten den Bedürfnissen der Gegenwart zu dienen, überließen sie diese Gattung der Improvisation oder der Fertigkeit handwerksmäßiger Poeten, und führten sie einer Entartung und Zügellosigkeit entgegen, welche die Aufmerksamkeit der Behörden auf sich ziehen mußte. Die geistlichen Darstellungen der **Confrérie de la Passion** wurden im Jahr 1547 durch eine Parlamentsacte verboten; die Gesellschaft der **Bazoche** war schon 1547 aufgehoben worden; und wenn gleich die ganze Gattung religiöser Schauspiele noch ziemlich lange fortbestand, ja sich in einzelnen Resten bis auf den heutigen Tag erhalten hat [102]), so kann man doch im Allgemeinen annehmen, daß sie vom Ende des 16. Jahrhunderts an in allen Ländern — ein einziges ausgenommen — immer mehr an Bedeutung verlor und zu keiner weitern Ausbildung mehr gelangte.

Daß Deutschland Jahrhunderte lang zu keinem blühenden und ächten Nationaltheater gelangen konnte, mag

[102]) Dergleichen sind z. B. die Passionsspiele zu Oberammergau im bairischen Hochlande; die Darstellungen der heiligen Geschichte, die alljährlich an verschiedenen Festen in der Kirche Ara Cöli zu Rom wiederholt werden. Im Frühjahr 1839, am Fest des S. Giuseppe, sah der Verfasser in dem sicilianischen Städtchen Canicatti ähnliche Vorstellungen, die auf eigens erbauten Gerüsten in den Straßen aufgeführt wurden.

verschiedenen Ursachen beizumessen sein, aber als eine derselben ist unstreitig eine ähnliche Einwirkung aus dem Alterthum zu nennen, wie sie sich in Italien und Frankreich kund gab. Schon um eben die Zeit, als Rosenblüt und Hans Sachs mit viel derbem Volkswitz und populärer Darstellungsgabe den Anfang zu einem Schauspiel machten, das durch die sorgfältige Pflege späterer Dichter zu sehr erfreulicher Blüthe hätte gelangen können, begründeten gelehrte Poeten durch ihre lateinischen Stücke einen Zwiespalt zwischen der Volkscomödie und dem, höhere Ansprüche machenden, Kunstdrama. Und diese Entzweiung dauerte in der Folgezeit dergestalt fort, daß man jene auf der untersten Stufe einer derben Posse zur Unterhaltung des Pöbels stehen ließ, während alle gebildetern Dichter ihre Thätigkeit diesem zuwandten. Und war auch jene unruhige Periode der Entwickelung der Kunst überhaupt nicht günstig; will man auch die poetischen Kräfte, die sich ihrer hätten annehmen können, nicht hoch anschlagen, so wird man doch zugeben müssen, daß es der deutschen Bühne ersprießlicher gewesen wäre, wenn Dichter, wie Gryphius und Opitz, statt nach halbverstandenen classischen Mustern zu arbeiten, das volksmäßige Drama berücksichtigt und es einer höhern Entwicklung entgegenzuführen gestrebt hätten.

Nur zwei unter den neuern Völkern können genannt werden, deren Theater sich, ohne hemmenden Einfluß aus dem Alterthum, nur seinem eignen Entwickelungsgange folgend, zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet hat — die Engländer und Spanier. Man wundere sich nicht, daß wir Schöpfungen, die zu den höchsten des Menschengeistes

überhaupt gehören, mit den rohen Versuchen des Mittelalters in Verbindung bringen. Denn wahr ist es, und wird auch der sorgfältigen Prüfung nicht paradox erscheinen — Shakespeare und Fletcher, Lope und Calderon haben die Elemente, an deren Bildung die mittlern Jahrhunderte mit mehr oder minder Glück gearbeitet hatten, nur zu staunenswerther Vollendung gestaltet und weisen auf das mittelalterliche Drama als den Keim des ihrigen zurück, wenn auch die Kluft, die zwischen jenem und diesem liegt, eben so groß ist, wie der Unterschied zwischen den ersten Lauten des lallenden Kindes und der Beredsamkeit des Demosthenes. — Aber auch in Bezug auf England muß noch eine Einschränkung gemacht werden. Nicht in demselben Umfang, wie Spanien, darf es sich rühmen, das volkspoetische, aus den innersten Lebenskeimen der neuern Weltepoche hervorgewachsene Drama in seiner ganzen Reinheit und in allen seinen Phasen ausgebildet zu haben. Denn einmal begann sich hier schon in Chapman und mehr noch in Ben Jonson ein entscheidender Einfluß der Antike kund zu geben und störend in die selbstständige Fortentwicklung des nationalen Schauspiels einzugreifen; andererseits blieb das religiöse Drama ganz auf seiner mittelalterlichen Stufe stehen, ohne nach höheren Anforderungen kunstgemäß weiter cultivirt zu werden. Der Grund von letzterem ist hauptsächlich in der Reformation zu suchen, welche die ganze geistige Richtung der Zeit veränderte. Noch etwa ein halbes Jahrhundert schleppten zwar Nachschößlinge des einst so blühenden Zweiges mühsam ihre Existenz fort; von den großen und ächten Dichtern aus der Zeit der Elisabeth aber wurde nicht einmal der Versuch gemacht, die erstorbene Gattung von Neuem in's

Leben zu rufen. Spanien allein behauptet den Vorzug, neben einem weltlichen Schauspiel, das die Geistes-, Gefühls- und Phantasierichtung eines hochbevorzugten Volks und Menschenalters auf's Reinste verkörpert hat, ein religiöses Drama zu besitzen, das als Gipfel und eigentliche Vollendung der geistlichen Bühne des Mittelalters anzusehen ist. Wie viele Versuche auch gemacht wurden, den aristotelischen Regeln und einer stricten Beobachtung der classischen Formen Eingang zu verschaffen, das Volk ließ sich durch sclavische Nachahmung unbegriffener Muster nicht um das nationale Theater betrügen. Eine Reihe von Dichtern ersten Ranges bereicherte während mehr als eines Jahrhunderts die Bühne mit einer fast unübersehbaren Menge ächt volksthümlicher, aus dem Geist und Leben ihrer Nation heraus geschaffener Dramen. Und eben diese Dichter, von dem tief-religiösen Geiste erfüllt, der ihre ganze Umgebung durchdrang, bemächtigten sich des geistlichen Schauspiels, und erhoben es auf eine Stufe der Ausbildung, die es zu den frühern Mysterien und Moralitäten in dasselbe Verhältniß stellt, in dem etwa das Shakespeare'sche Drama zu den mittelalterlichen Farcen steht. So bildet denn das spanische Theater, auch abgesehen von seinem ästhetischen Werth, durch seine ganz eigenthümliche und nationale Gestaltung eine der merkwürdigsten und interessantesten Erscheinungen, welche wohl verdient, von ihren Anfängen an und in ihrem ganzen Verlauf betrachtet zu werden. Zu dieser Betrachtung können wir uns nun mit mehr Zuversicht wenden, nachdem wir durch die voranstehenden Andeutungen eine Vorarbeit beseitigt, die zur Aufhellung manches dunklen Punktes wesentliche Dienste leisten wird.

Erstes Buch.

Die ersten Spuren des Spanischen Drama's.

Digitized by Google

Die Geschichte des spanischen Theaters im strengen Sinne kann freilich erst bei der Zeit anheben, wo aus dem Gewirre verschiedener Völkerschaften, die sich nach einander auf der pyrenäischen Halbinsel drängten, die Nation, die wir heute die spanische nennen, mit ihrer eigenthümlichen Sprache aufzutauchen begann. Die Untersuchung also, ob schon vor diesem Zeitpunkt auf demselben Boden dramatische Spiele aufgeführt worden seien, scheint nicht hierher zu gehören. Allein kein Volk kann über ein Land hinschreiten, ohne einen Theil seiner Bildung und seiner Sitten dem nachfolgenden zum Vermächtniß zu hinterlassen, und so sieht man auch die Quellen des werdenden Schauspiels durch verschiedene Völkermassen hindurch über jene Zeitgränze hinaufsteigen. Der Geschichtschreiber der spanischen Bühne, dem es um Vollständigkeit zu thun ist, wird daher, soviel es die spärlichen Nachrichten möglich machen, angeben müssen, an welchen Merkmalen sich seit frühester Zeit auf spanischem Boden der Hang zum Dramatischen kund gegeben hat, Merkmalen, die sich freilich oft genug unkenntlich in die Nacht der Jahrhunderte verlieren.

Nehmen wir an, was die Forschung Wilhelms von Humboldt außer Zweifel gestellt hat, daß die heutigen Basken ehemals über die ganze Halbinsel verbreitet und als Iberer die Urbewohner Spaniens gewesen sind, so

dürfen wir mit Anführung einer diesem Volk eigenthümlichen Sitte beginnen, die in uralte Zeiten hinaufzusteigen scheint. Es sind dies die mimischen Tänze, nirgends vielleicht so allgemein üblich und zu solcher Ausbildung gelangt, wie unter den Basken [1]). Sie alle, meist reihen-

[1]) S. darüber das von dem cantabrischen Gelehrten J. J. de Iztueta in baskischer Sprache geschriebene Buch: **Guipuzcoaco Dantza Gogoangarrien Condaira etc** (d. h. Geschichte der alten Guipuzcoanischen Tänze und Regeln, um sie gut auszuführen und in Versen zu singen) San Sebastian, 1824. — An dieses Buch schließt sich ein anderes „Euscaldun anciñaco ta ara ledabicico etorquien etc. San Sebastian, 1826, welches eine Sammlung baskischer Nationallieder enthält, von denen die meisten bestimmt sind, zu den Tänzen gesungen zu werden. Da diese beiden interessanten Werke, so viel uns bekannt, noch in keiner der gangbaren europäischen Sprachen besprochen worden sind, so sei es vergönnt, einige Stellen daraus hervorzuheben, die für die eigenthümliche Mischung der baskischen Tänze mit Gesang und Mimik bezeichnend sind. — „Tanzen — heißt es — ist nichts als die Ausführung eines Liedes mit den Füßen und andern Gesticulationen, oder vielmehr der genaue Ausdruck dessen, was jede Note des Liedes bedeutet, so daß die Ausführung durch Körper und durch Stimme zusammenkommen, um den Sinn der Melodie und der Worte auszudrücken." — „Wenn der Klang des Tamburins schöne Worte begleitet, werden die Tänzer, welche sie hören, von der Schönheit und Bedeutung derselben ergriffen. Aber was können Töne ohne Hinzufügung passender Worte, wie groß auch ihr musikalisches Verdienst sein möge, bezwecken? Oder welches Interesse können sie denen erregen, die sie hören und danach tanzen?" — Iztueta beschreibt auf's genaueste 36 verschiedne Tänze mit ihren eigenthümlichen Ceremonien, darunter die Pordoi dantza oder den Lanzentanz, der von Männern, mit Stäben bewaffnet, ausgeführt wird, zur Erinnerung an die Schlacht von Beotibar, die die Guipuzcoaner gegen die Navarresen gewannen. Der patriotische Autor aber klagt über den Verderb der Tamburinspieler, welche anfingen, französische und italienische Musik einzuführen und die alten Volksweisen zu vergessen.

weise ausgeführt, werden von Gesang und lebhaften Gesticulationen begleitet und jeder einzelne Tanz hat seine eigenthümliche Bedeutung, größtentheils mit Bezug auf die Sitten und Thaten der alten Cantabrier. Freilich besitzen wir über die Geschichte und den Zustand der Ureinwohner Spaniens zu wenig zuverlässige Nachrichten, um diesen Nationaltänzen mit Bestimmtheit das hohe Alter zuschreiben zu können, das ihnen die Tradition des Volks und die Behauptungen einheimischer Gelehrten beimessen, aber dennoch lassen sich Gründe zur Unterstützung dieser Vermuthung anführen. Dahin gehören namentlich einzelne Andeutungen in den Gesängen der Tänze, welche in sehr frühe, offenbar heidnische Zeiten zurückweisen. Daß bei den Römern die spanischen Tänze berühmt waren, geht aus mehrern alten Schriftstellern hervor; und daß sie pantomimisch und von Gesang begleitet waren, wird ausdrücklich bezeugt [2]).

Wer sich erinnern will, wie wichtigen Antheil die Choristik an der Hervorbildung des griechischen Dramas hatte und wie sie auch in dem völlig ausgebildeten noch einen wesentlichen Bestandtheil ausmachte, wird diese Andeutung nicht für unwesentlich halten können. Es ist interessant, schon in so früher Zeit in Spanien eine Sitte heimisch zu finden, die unverkennbar Keime des Dramatischen in sich trägt, und die nicht bloß zur allmäligen Bildung des mimischen Talents beitragen, sondern auch später auf die Bühne selbst übergehen sollte.

[2]) Plin. Lib. I. Ep. 15. — Juven. Sat. XI. v. 162 sqq. — Martial. Lib. III. Epigr. 63. — Lamprid. Heliog. cap. 32.

Aus den zahlreichen Ruinen antiker Theater, die sich noch auf der Halbinsel finden, aus den Abbildungen anderer auf verschiedenen alten Münzen, so wie aus einzelnen Nachrichten bei lateinischen Schriftstellern [3]) geht hervor, daß die Römer während ihrer langjährigen Herrschaft über Spanien auch ihr Theater mit Erfolg daselbst eingeführt hatten. Eine Stelle aus Philostrat's Leben des Apollonius von Tyana (Lib. V. Cap. 9), die man angeführt hat, um das Gegentheil darzuthun, könnte doch jedenfalls nur beweisen, daß zu Nero's Zeiten in Bätica noch kein Schauspiel bekannt gewesen sei; allein die Autorität dieses Schriftstellers ist überhaupt zu gering, um seiner Erzählung vielen Glauben zu verschaffen.

Die Westgothen, die seit dem Beginn des 5. Jahrhunderts die Pyrenäen überschritten und bald darauf ganz Spanien unterworfen hatten, konnten in Sitte und Sprache mannigfachen Einflüssen des besiegten Volks nicht entgehen, und nahmen von ihm auch den Sinn für theatralische Belustigungen an. Die Beweise für die Fortdauer der scenischen Spiele während der westgothischen Herrschaft

[3]) Martial (Epigr. Lib. IV. ep. 43) erwähnt namentlich das Theater zu Riga. Außerdem sind zu nennen die zu Taragona, Merida, Coruña del Conde, Sevilla, Ecija, Cazlona und vor allen das zu Saguntum (jetzt Murviedro). S. über das letztere Emanuelis Martinii Epist., (Amstelodami 1738) Tom I. pag. 198). Montfaucon, Antiquité expliquée, Tom. III. p. 237. Es ist so wohl erhalten, daß man es im Jahr 1785 von neuem zu einer dramatischen Vorstellung benutzen konnte; s. Masdeu, Historia critica de España, Vol. 8. pag. 131. — Vergl. auch Westendorp und Reuvens Antiquiteiten II, II. S. 274, Florez España sagrada, Laborde Voyage pittoresque et historique de l'Espagne und die Reisen von Dillon, Pluer, Swinburne u. s. w.

liegen in verschiedenen kirchlichen Gesetzen; so dem Beschluß des Concils von Illiberis v. J. 305 (Can. 43 und 60), wo den Christen verboten wird, als Komiker oder Pantomimen aufzutreten; in mehreren Stellen der Werke des Isidor von Sevilla (z. B. **Origenes, Lib.** 18, **cap.** 41 und 59, wo er die Gläubigen ermahnt, sich der Belustigungen des Circus, des Amphitheaters und der Scene zu enthalten); endlich in einer Nachricht, die uns Padilla und Mariana aufbewahrt haben [4]). Dieser zufolge ließ König Sisebut (aus dessen eignen Briefen die Notiz geschöpft sein soll) den Eusebius, Bischof von Barcelona, absetzen, weil er auf den Theatern die Darstellung von Dingen erlaubt hatte, welche die christlichen Ohren beleidigen mußten.

Es verdient bemerkt zu werden, daß diese Worte unzweideutig auf ein recitirtes Schauspiel hinweisen. Von der sonstigen Beschaffenheit des unter den Gothen üblichen Dramas eine nähere Vorstellung zu gewinnen, ist uns versagt. Nicht einmal, welcher Sprache man sich auf der Bühne bediente, kann mit Bestimmtheit angegeben werden. Das nordische Volk hatte durch längeres Umherziehen in verschiedenen Provinzen des römischen Reichs sich mit der Sprache vertraut gemacht, die es bei seiner Festsetzung in Spanien auch unter dem besiegten Volke herrschend fand; seine Gesetzgeber und Schriftsteller bedienten sich ausschließlich des Lateinischen; aber im Munde des Volks begann diese Sprache durch Vermischung mit der ihm eigenthümlichen

[4]) **II. parte de la Historia ecclesiastica de España par Francisco de Padilla. Malaga, 1605.** S. **188, b. — Mariana, Historia general de España Lib. 6. cap. 3.**

zu entarten und ihren reichen grammatikalischen Bau mit einer einfachern Syntax zu vertauschen. Wollte das Schauspiel, was es doch überall bezweckt, auf die Menge wirken, so mußte es sich daher vermuthlich des Dialekts bedienen, der ihr am meisten verständlich war, einer unförmlichen Mischung des Lateinischen und des sich bildenden Romanzo.

Die oben ausgesprochene Ansicht, die schon in den Riten der ältesten christlichen Kirche Bildungskeime des spätern Dramas findet, regt die Frage an, in wiefern jene eigenthümlichen Gestaltungen des Gottesdienstes, die schon näher bezeichnet worden sind, in der frühsten spanischen Kirche vorhanden gewesen seien. Für die vier ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung fehlt jede Nachricht hierüber; man weiß nur, daß vor Ablauf des 4. die Feier der Sonntage und des Weihnachts-, Epiphanien-, Oster- und Pfingstfestes allgemein in Spanien eingeführt war, ohne die Liturgie zu kennen, die den Cultus bestimmte [5]). Mit dem Einbruch der Gothen beginnt sich das Dunkel aufzuhellen, das über der ältesten Kirchengeschichte des Landes ruht; denn sichere Zeugnisse melden, daß dieses Volk den orientalischen Ritus der griechisch-syrischen Kirche angenommen hatte und ihn in dem unterworfenen Lande einführte [6]); — ein bemerkenswerther Umstand, wenn man sich erinnert, wie gerade in dem orientalischen Gottesdienst das Dramatische am frühsten und entschiedensten hervortrat. Und wir sind nicht auf diese Andeutung beschränkt, aus der sich schon im Allgemeinen auf die Beschaffenheit der spanisch-

[5]) **Masdeu, Historia critica de España VIII. 250.**

[6]) Binterim, Denkwürdigkeiten der katholischen Kirche, IV. 3, S. 88 ff.

gothischen Liturgie schließen läßt. Seit dem Jahr 516 geschieht der Antiphonen und Responsorien vielfach Erwähnung [7]). Einen eigenthümlichen Brauch lernt man aus dem 14. Canon des 4. Toledanischen Concils kennen; an den Festen der Märtyrer nämlich und an den Sonntagen wurde in den Kirchen der Hymnus der drei Knaben im feurigen Ofen gesungen [8]). Eine andere, wegen ihres mimischen Charakters hier zu erwähnende Ceremonie ist die Fußwaschung, die jeder Bischof am grünen Donnerstag an seinen Untergebenen verrichten mußte [9]). Ueberhaupt waren alle die schon bezeichneten Feste, in deren kirchlicher Feier sich die dramatischen Elemente am frühsten bemerkbar machten, seit dem 5. Jahrhundert in Spanien eingeführt. Processionen wurden vielfach und mit großem Glanz gehalten [10]); und während so der Gottesdienst selbst die Schaulust nicht ohne Befriedigung ließ, drängten sich auch weltliche Vergnügungen, wie profane Gesänge, Tänze und Mummereien in die Kirchen ein [11]). Das Toledanische Concil vom Jahr 633 verbot das Narrenfest [12]).

[7]) Conc. Tarrac. d. a. 516, cap. 7, pag. 124. — Concil von Braga von 561, cap. 10, Nr. 12, pag. 181. — St. Isid Etymolog. Lib. 6, cap. 19, pag. 147, Tom. I. — Tom. II. de ecclesiast. off. Q. I. cap. 3, pag. 427.

[8]) Man kann sich der Vermuthung nicht erwehren, daß dieser Gesang mit einer mimischen Darstellung verbunden gewesen sei, wie dies später in andern Ländern als alte Sitte erwähnt wird, z. B. in Rußland (s. Bakmeister's Russische Bibliothek, B. III. S. 233).

[9]) Masdeu, l. c. XI. 218.

[10]) Concil von Gerona, cap. 2 u 3, pag. 129. — 4. Toledanisches Concil cap. 26, pag. 371. — St. Isid. Etymolog. lib. VI. cap. 19, Nr. 43, pag. 153.

[11]) Masdeu, XI. 212.

[12]) Labb. Concil. T. V. pag. 1703.

Im Beginn des 8. Jahrhunderts zerstörten die eindringenden Araber mit einem Schlage die schon lange wankende Gothenmonarchie und unterwarfen mit reißender Schnelligkeit das Land und seine Bevölkerung, von der nur ein kleiner Theil in den unzugänglichen Gebirgen des Nordens seine Unabhängigkeit behauptete. So wurden fremde Religion, Sitte und Sprache auf der Halbinsel eingeführt und mußten auch auf die christlichen Bewohner mannigfachen Einfluß üben; aber diese Einwirkung war nicht überwiegend und ausschließlich genug, um alle Keime der Bildung, die im Schooße der christlichen Kirche reiften, zu unterdrücken. Die maurischen Herrscher hemmten die Religionsübung der Ueberwundenen durch keine Art von Zwangsmaaßregeln; den Christen war ihr Gottesdienst und die Besetzung der geistlichen Aemter freigegeben, sie hatten in Sevilla, Granada, Murcia, Valencia, Toledo und Badajoz, ja in Cordova, der Hauptstadt des Reiches, ihre eignen Kirchen und durften sich sogar der Glocken bedienen [13]), und wenn einzelne Chaliphen, wie Abderrhaman II., sich intoleranter zeigten, so waren diese Verfolgungen durch den unverständigen Eifer der christlichen Unterthanen provocirt, die nach dem Märtyrthum Verlangen trugen und Mohammed laut für einen Lügenpropheten erklärten. Die sogenannte mozarabische Liturgie, die den Gottesdienst regelte, war im Wesentlichen durchaus die alte gothische, mit den geringen Veränderungen, die Isidor von Sevilla eingeführt hatte, und bewahrte also das dramatische Element einer für dessen freie Entwickelung günstigeren Zeit

[13]) Masdeu, XIII. 277. — Aschbach, Geschichte der Ommaijaden, S. 272.

auf. Der Kirchengesang soll sogar zur Zeit der Araber zu besonders hoher Ausbildung gediehen sein, und Isidor von Beja nennt mehrere Musiker und Dichter, die sich in dieser Periode durch Composition von Hymnen und Antiphonen auszeichneten [14]).

Man weiß, mit wie wunderbarer Geschwindigkeit sich die Mauren von einem Haufen wilder Eroberer zu einem der cultivirtesten Völker ihrer Zeit erhoben, wie sie die Baukunst in eigenthümlicher Weise zu hoher Vollendung ausbildeten, in verschiednen Wissenschaften dem ganzen damaligen Europa voranschritten und ihre Hauptstadt Cordova zu einem Sammelplatz der Lernbegierigen aus allen Ländern machten. Mit welcher Liebe sie sich auch der Poesie widmeten, davon zeugen die noch immer nicht gehörig durchforschten Schätze der Escurialischen Bibliothek und die reichhaltigen, obgleich bei Weitem noch nicht voll-

[14]) Masdeu, XIII. 198. Daß in dem mozarabischen Gottesdienst fortwährend die lateinische Sprache angewandt wurde, unterliegt keinem Zweifel; und gewiß ist in der oft citirten Stelle aus dem Indiculo luminoso des Bischofs Alvaro von Cordova, wonach im 9. Jahrhundert das Arabische die in Spanien fast ausschließend übliche Sprache gewesen sein soll, viel Uebertreibung (s. Florez España sagrada, B. XI. S. 274; Du Cange Gloss. in der Vorrede cap. 31). Wenn hier angegeben wird, eine Menge spanischer Christen habe sich im Arabischen mit rhetorischer Eleganz und selbst in zierlichen Versen auszudrücken verstanden, so kann man als Gegensatz dazu aus der Chronik des Bischofs Idacio beweisen, daß die Araber ihrerseits bisweilen nicht verschmähten, die Sprache des Virgil und Cicero zu reden. Ein Manifest des maurischen Königs von Coimbra beginnt: Albouceen Iben-Mahumet, Iben-Tarif, bellator fortis, vincitor Hispaniarum, dominator Cantabriae Gothorum et magnae litis Roderici etc. (s. Duran in der Einleitung zu seinem Romancero. Madrid, 1832).

ständigen Verzeichnisse spanisch-arabischer Dichternamen bei d'Herbelot, Nicolas Antonio und Casiri. Verdienten Blas Nasarre und Velasquez Glauben, so müßten sie auch eine umfangreiche dramatische Literatur besessen haben und theatralischen Vorstellungen mit Vorliebe zugethan gewesen sein. Dieser, freilich ohne weitere Unterstützung hingestellten, Behauptung widersprechen neuere Forscher, wie Conde und Moratin, unbedingt. Doch scheint es, daß die Letztern wiederum sich übereilen, wenn sie den Arabern alle und jede Leistung im Fache des Dramatischen absprechen; und wer die Sachlage des Streits sorgfältig prüft, wird die Akten noch nicht für geschlossen halten können. Denn zuvörderst ist zu bemerken, daß von der spanisch-arabischen Literatur, die allein authentische Zeugnisse aufbewahrt haben könnte, nur ein sehr geringer Theil auf uns gekommen ist; denn selbst von den Manuscripten des Escurial, die doch immer nur ein Fragment des Ganzen waren, ist die Mehrzahl — an achttausend Bände — durch den großen Brand von 1671 verloren gegangen, und auch die noch vorhandnen sind bisher nichts weniger als sorgfältig gemustert worden. Wenn Conde versichert, unter allen handschriftlichen Werken, die er zum Behuf seiner Geschichte der maurischen Herrschaft durchlesen, kein einziges Drama gefunden zu haben, so führt dagegen Casiri zwei in der genannten Bibliothek befindliche Dichtungen an, die allem Anschein nach in's dramatische Fach gehören [15]). Und mögen diese

[15]) Bibliotheca Arabico-Hispana Escurialensis T. I. pag. 136 und 144.

CCCCXCVII. Codex nitide exaratus anno Egirae 746 idemque autographus, quo continetur Opus, tum soluta, tum stricta

letztern auch bloß literarische, nicht für die Darstellung bestimmte, Versuche gewesen sein, so kann man doch wohl bei der Annahme nicht irren, daß mimische Spiele zur Ergötzung des Volks, wie sie bei fast allen moslimischen Völkern von jeher üblich gewesen sind [16]), auch den spanischen

oratione concinnatum, hac inscriptione: Sales et Elegantiae Dialogi inter variarum Artium Professores instituti, Comoedia nimirum jocosa et satyrica, ubi quisque Professor juxta suae Artis vocabula et leges loquitur; alius alium dictis acutis ridiculisque illudit ac fugillat; tum ejus vitia dolosque aperit enarratque: auctore Mohamad Ben Mohamad Albalisi Ben Ali, ex Urbe Velez, qui colloquentes inducit quinquaginta et unum variarum Artium Professores, videlicet Judicem, Lanium, Coquum, Pullarium, Medicum, Pocillatorem, Pomarium, Musicum, Fidicinem, Caecum, Rhetorem, Grammaticum, Concionatorem, Praefectum, Praeconem publicae precationis Mahometicae etc. etc.

CCCCLXVII. Codex nitide exaratus feria 5 die 17 mensis Dilcadat, horis meridianis, anno Egirae 845. quo continetur Opus Anonymi inscriptum Comoedia Blateronis, in tres partes divisum. Prima agit de Equo vendito, ubi ad colloquendum inducuntur Blatero, Dux minax, Jurisconsultus, qui plura acute et jocose dicta proferunt, de Equi venditione inter se contendentes; secunda quorundam hominum vagorum instituta et dolos complectitur ac describit, quorum aliqui Medicinam, alii Astrologiam, alii alias artes ad credulum vulgus fallendum ostentant venditantque, tertia denique Amantium mores repraesentat.

[16]) S. die Bruchstücke aus Hariri und Hamadani in de Sacy Chrestomathie arabe T. III. p. 167—272. — Niebuhr's Reise in Arabien, B. I. S. 151. — Alexander Burnes, Travels into Bokhara, T. II. pag. 329. — Lane, Account on the manners and customs of the modern Egyptians. — Sir H. J. Brydges mission to the court of Persia, T. I. 124 ff. — Belzoni, Voyage en Égypte et en Nubie, T. I. p. 27—31. — Michaud Correspondence d'Orient. T. V. p. 30—31, 248—252 und 255—257. — Dé-

Arabern nicht unbekannt geblieben seien, um so mehr, als diese in aller Hinsicht auf dem Höhenpunkte der islamitischen Cultur standen. Es ist zu erwarten, daß sich bei einstiger Bekanntmachung der literarischen Denkmale dieser Epoche Bestätigungen unserer Vermuthung finden werden.

Doch wir wenden uns von dem Volk, das immer ein Eindringling auf fremdem Boden und von den alten Inhabern des Landes an Religion und Sprache zu verschieden war, um sich je organisch mit ihnen verbinden zu können, zu den unabhängig gebliebnen Bergvölkern, die als der Kern der spätern spanischen Nation zu betrachten sind. Vor allen sind hier die Bewohner der Asturischen Gebirge in's Auge zu fassen; denn wenn gleich, wie es scheint, sich die ganze Nordgränze des Landes entlang verschiedene Stämme in Unabhängigkeit von der arabischen Herrschaft behauptet hatten, oder nur flüchtig von ihr berührt wurden, so ist doch Asturien unstreitig als der Punkt anzusehen, von dem die Bewegung des Kreuzes gegen den Halbmond am frühsten und entschiedensten ausging, und wo zugleich die castilianische Sprache mehr und mehr ausgebildet ward. Diese klangvolle Mundart, deren erste Spuren sich in den Origenes oder Etymologieen des Isidorus von Sevilla finden, ist aus einer Sprachmischung hervorgegangen, die durch die Niederlassung so vieler verschiedenen Völker auf demselben Boden entstanden war; als ihr

scription de l'Égypte T. XVIII. 2e partie, p. 442. — Hammer's Schirin in der Vorrede S. 28. Eine ähnliche Vorstellung, wie die von Hammer geschilderte, sah der Verfasser dieser Geschichte zu Brussa in Kleinasien Sie hatte die Liebesgeschichte von Jussuf und Suleicha zum Gegenstand.

ungleich wichtigster Bestandtheil muß das Latein angesehen werden; daneben aber hat sie in nicht geringem Maße aus dem Iberischen (Baskischen), Gothischen und Arabischen geschöpft [16b]). Aus dem Asturischen Hochlande nun, wohin sich die Gothische Unabhängigkeit geflüchtet hatte, wurde diese Sprache Schritt vor Schritt in weiterer Entwickelung in die wiedereroberten Provinzen hinabgetragen [17]).

Nicht lange nach dem Einfall der Mauren war in jenen Gebirgen der anfänglich bloß vertheidigende Widerstand in einen angreifenden übergegangen; und die wackern Nachkommen des Pelayo kämpften so rüstig, daß das sogenannte Königreich Asturien oder Oviedo schon gegen Ende des 8. Jahrhunderts den größten Theil von Gallicien und Leon umfaßte. In Folge der fernern Siege Ordonio's I, Alfonso's des Großen und Ordonio II. dehnte sich dieses Königreich, welches nun den Namen Leon annahm, bis an die Biscayische Bai, den portugiesischen Duero und das Guadarramagbirge aus. Es wäre vergeblich, in einer so bewegten Periode, bei einem Volk, das zur Vertheidigung seiner kaum errungenen Besitzthümer die Waffen nie aus der Hand legen durfte, Spuren einer Kunst zu suchen, die nur in ruhigern Zeiten gedeihen

[16b]) Adelung's Mithridates II. 10. — **Aldrete, del Origen de la Lengua Castillana fol. 46. b.** — Diez, Grammatik der romanischen Sprachen B. I. S. 48. — v. Hammer, über die Länderverwaltung unter dem Chalifate. Berlin, 1835. S. 75.

[17]) Noch heute bewahrt der Asturische, unter dem Namen **Bablo** bekannte, Dialect viele Worte und Redensarten, die sich in dem ältesten Denkmal der castilianischen Sprache, dem Gedicht vom Cid, finden, aber aus dem jetzigen Spanischen verschwunden sind. S. **Duran Romancero**, Einleitung.

kann. Selbst in wiefern der Gottesdienst unter dem Tumult des Kriegs seine ausgebildeteren Formen zu bewahren vermochte, oder zu größerer Einfachheit zurückzusinken gezwungen war, muß dahingestellt bleiben. Aber zwei Erscheinungen dieser frühen Epoche können hervorgehoben werden, die als Anknüpfungspunkte für das später hervortretende Drama dienen. Zuerst die pantomimischen Tänze, die seit uralter Zeit in Asturien heimisch zu sein scheinen [18]); sodann das Heldenlied, das hier dem frischen Born thatkräftiger Begeisterung entquoll und im Getümmel der Schlachten aufwuchs. Denn, wenn gleich die ältesten uns überlieferten Denkmale castilianischer Dichtkunst nicht über die Mitte des 12. Jahrhunderts hinaufsteigen, so darf doch zuversichtlich angenommen werden, daß schon die ersten Waffenthaten der tapfern Asturier durch Gesänge verherrlicht worden seien. In wiefern aber nach unserer Ansicht das epische Lied mit den Anfängen des Dramas in Verbindung steht, werden die folgenden Seiten darzulegen suchen.

Während das Königreich Leon sich in den westlichen Provinzen befestigte und nur noch einmal gegen Ende des 10. Jahrhunderts durch das Schwert des Almansor in seiner Existenz gefährdet schien, hatte die Reaction gegen maurische Herrschaft auch an den Abhängen der Pyrenäen Fuß gefaßt und verschiedene unabhängige Territorien mehr und mehr nach Süden ausgedehnt; unter diesen die, aus den Eroberungen Karls des Großen, der sogenannten Spanischen Mark, erwachsene Grafschaft Barcelona, und den Landstrich, welcher, ursprünglich von dem kleinen Freistaat

[18]) Duran, a. a. O. im Anhang. — Jovellanos, Memoria sobre las diversiones publicas, pag. 17.

Jaca ausgegangen, dann Navarresischer Herrschaft unterworfen, später das Königreich Aragon bildete. In diesen Provinzen (und längs der Küsten des mittelländischen Meeres bis nach Valencia und Murcia) bildete sich das verdorbene Latein zu derselben, nur wenig modificirten Sprache um, die auch durch den ganzen Süden von Frankreich bis an die italienische Gränze unter dem Namen der limosinischen oder provenzalischen verbreitet war [19]. Wenn schon diese Gemeinschaft der Sprache die genannten Landstriche mit der Heimath der Troubadours verknüpfen mußte, so schlangen die häufigen Verbindungen zwischen den Fürstenhäusern diesseits und jenseits der Pyrenäen und der vielfache Handelsverkehr zwischen Aragonesen, Catalanen und Provenzalen das Band noch enger, und bahnten allen Culturerscheinungen, die bei den letztern entsprangen, schnelle und leichte Wege zu den spanischen Nachbarn. Und so fand auch die Poesie der Troubadours an den Höfen von Barcelona und Zaragoza eine zweite Heimath, ja verbreitete von hier aus ihren Einfluß auf das ganze christliche Spanien.

Es ist hier der Ort, einige Eigenthümlichkeiten dieser provenzalischen Liederkunst hervorzuheben, wobei der große Kenner der romanischen Sprachen und Literaturen unser Führer sein möge [20].

[19]) In Aragon scheinen von früh auf die limosinische und die castilianische Mundart um die Herrschaft gestritten zu haben; diese war die ursprüngliche Landessprache und lebte vorzugsweise im Munde des Volks, jene aber hatte sich der Gunst des Adels und der Gebildeten zu erfreuen.

[20]) Diez, Poesie der Troubadours, und Leben und Werke der Troubadours.

Die Spielleute und umziehenden Sänger, die wir während der mittlern Jahrhunderte über den größten Theil von Europa verbreitet sahen, hatten von Alters her vorzüglich im südlichen Frankreich ihre Heimath gehabt. Hier und vornämlich in den schönen Gefilden, welche von Rhone und Dürance bewässert werden, wie längs der Küsten des Mittelmeers, umschwärmten sie, von reichem Lohn gelockt, die Rittersitze und Hofstätten in größerer Zahl als irgendwo sonst, verherrlichten die Feste durch Spiel und Gesang und ergötzten Vornehm und Gering durch ihre Kunst, die freilich, dem Geiste des frühern Mittelalters entsprechend, noch auf einer untergeordneten Stufe stand. Als nun im Fortgang der Jahrhunderte eben diese französische Provinz, das erste unter den europäischen Ländern, die Blüthe einer feinern Cultur entfaltete, schloß sich auch das Sängerwesen dem allgemeinen Fortschritt an, und es gelangte zugleich mit der Occitanischen Sprache eine höhere Kunstpoesie zur Ausbildung. Die Periode der ersten Kreuzzüge ist als der Anfang dieser für die ganze Literatur folgenreichen Erscheinung zu bezeichnen. Schon in den Gedichten des Grafen Guillem von Poitiers (geb. 1071), der unter den Ersten das Kreuz nahm, liegen die Charakterzüge der neuen Poesie wie in der Knospe, und wenig später, um's Jahr 1140, sehen wir sie in den Gedichten Peire Rogier's und seiner Zeitgenossen vollkommen entfaltet. Die Fürsten und Edlen suchten von nun an höher strebende Dichter um sich zu versammeln, ja rechneten es sich selbst zur Ehre, die gleiche Kunst zu üben. So unterschied man jetzt zwei Classen provenzalischer Sänger. Troubadours hießen, im Gegen-

satz zu den Volkssängern, die unabhängigen Dichter, die sich mit der Kunstpoesie beschäftigten. Vornämlich gehörte die Lyrik in ihr Bereich. Es ist hier nicht der Ort, die zahlreichen Gattungen, die sich in dieser hervorhoben, namhaft zu machen, sondern wir haben für den vorliegenden Zweck nur die folgenden anzuführen. Die Tenzone, ein Wettgesang, der bald gegebene Streitfragen dialectisch erörtert, bald Liebe, persönliche Verhältnisse und Welthändel in Gesprächsform behandelt, und durch die dialogische Einkleidung, seltner freilich durch lebendige Darstellung einer fortlaufenden Handlung an's Gebiet des Dramatischen streift. Mehr ist das letztere schon bei der **Pastoreta** oder **Pastorella** der Fall, einem Gespräch zwischen dem Dichter und einem Schäfer oder einer Schäferin, von einer kurzen Einleitung begleitet. Diese reizenden Gedichte, von denen uns namentlich unter den Werken von Gavaudan und Guiraut Riquier sehr vorzügliche Beispiele aufbewahrt sind, bilden bisweilen, am Faden einer Liebesgeschichte an einander gereiht, ein größeres Ganze und runden sich zu fast dramatischer Gestalt ab [21]. Zuletzt sind hier die **Albas**, d. h. Morgenlieder zu nennen, in denen die nächtliche Lust zweier Liebenden gefeiert und der Anbruch des Tages verwünscht wird. Bei den heimlichen Zusammenkünften eines liebenden Paars nämlich pflegte ein Wächter aufgestellt zu werden, der durch seinen Ruf oder durch den Ton einer Pfeife den herannahenden Tag verkündigte, damit die Glücklichen nicht durch den eifersüchtigen Ehemann überrascht würden. In diesen Liedern nun wird

[21]) **Parnasse occitanien, p. 43** und **329. — Raynouard, III. 462** und **V. 165.**

bald der Wächter redend eingeführt, der die Glücklichen zum Aufbruch mahnt, bald der Ritter, der sich unter zärtlichen Betheurungen den schönen Armen entwindet, bald die Dame, die den Freund noch nicht scheiden lassen will [22]).

Auch noch andere Gattungen des provenzalischen Liedes gehen bisweilen in die Gesprächsform über; so das Sirventes, wovon ein Beispiel bei Diez, Leben und Werke der Troubadours, S. 145.

Die zweite Hauptclasse der provenzalischen Sänger bildeten die Jongleurs, das heißt diejenigen Dichter und Spielleute, welche um Lohn sangen, oder Poesie und Musik als Gewerbe betrieben. Man hat diese Jongleurs als Nachfolger der ältern volksmäßigen Sänger, Mimen und Joculatoren anzusehen [23]); nur kam ihr Betrieb jetzt mit der Kunstpoesie in Verbindung und sie traten zu den Troubadours in das Verhältniß, daß sie diese auf ihren Fahrten begleiteten, um sie durch Gesang und Spiel zu unterstützen, oder auch ihre Lieder abzusingen. Zugleich aber war es ein Hauptgeschäft der Jongleurs, poetische Erzählungen vorzutragen, deren einfacherer Styl zu sehr an die Volkspoesie erinnerte, als daß sich die Kunstdichter mit ihnen befaßt hätten, und die doch überall mit Begierde gehört wurden. Dergleichen Novellen und Fabliaux wurden in großer Zahl im Lande umhergetragen, und in den Unterweisungen für die Spielleute finden sich lange Verzeichnisse von solchen, die sie inne haben mußten [24]).

[22]) Raynouard, II. 236; III. 313. — Diez, P. d. T., S. 151.
[23]) Diez. ib. S. 20.
[24]) Raynouard, V. 102. — Diez, P. d. T., S. 45 und 199.

Der Name **Contrafazedor**, der den Jongleurs häufig beigelegt wird, beweist, daß sie auch mimische und Possenspiele aufführten; ebenso der Umstand, daß sie von den lateinischen Schriftstellern der Zeit als **mimi**, von Nostradamus hin und wieder als Komiker bezeichnet werden. Hierdurch wird noch eine andere Bemerkung angeregt. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß die Benennungen „Nachmacher" und „Mimen" sich nicht bloß auf extemporirte Farcen und Possenspiele, sondern auch auf die Art und Weise bezogen, wie die poetischen Erzählungen vorgetragen wurden. Es scheint, daß die epische Dichtung dieser Zeit auf ähnliche Weise, wie dies oben an Beispielen aus andern Literaturperioden nachgewiesen wurde [25]), mit Characterzügen des Dramas versetzt war. Man kann sich dies auf mehrfache Weise denken; einem Jongleur z. B. war der erzählende Theil zugewiesen, während die dialogischen Stellen von Andern vorgetragen wurden; oder Einer recitirte das Ganze, indeß Andere die wichtigsten Momente der Handlung mimisch darstellten. Am wahrscheinlichsten aber ist, daß der vortragende Sänger, ohne fremde Beihülfe, durch lebhaftes Geberdenspiel die Zuhörer in die Mitte der erzählten Begebenheit zu versetzen und durch verschiedene Intonation und Modulation der Stimme die dialogischen Stellen hervorzuheben suchte. Diese Vermuthung wird durch eine Stelle des Nostradamus unterstützt, in der es von dem Jongleur Nouës heißt: „Er war ein guter Komiker und sang in den Häusern großer Herren, indem er hin und her ging und die dazu passenden Ge-

[25]) S. die Einleitung.

berden machte, durch Bewegung seines Körpers und Veränderung seiner Stimme und durch andere Handlungen, die zum wahren Komiker gehören.“ Verdient Nostradamus auch nicht für alle seine Berichte Glauben, so mußte er hier doch wohl auf einer Ueberlieferung von der eigenthümlichen Sitte der provenzalischen Sänger fußen, oder es ließe sich nicht absehen, wie er auf eine solche Schilderung hätte verfallen sollen.

Von der außerordentlichen Menge erzählender Gedichte, die in Occitanischer Sprache in Umlauf war, ist nur ein sehr geringer Theil auf uns gekommen, und aus diesen wenigen läßt sich kein entscheidender Beweis für die eben dargelegte Annahme beibringen. Allein die enge Verbindung, die zwischen nord- und südfranzösischer Literatur Statt fand, rechtfertigt die Vermuthung, daß eine Eigenthümlichkeit, die sich bei jener nachweisen läßt, auch bei dieser vorhanden gewesen sei. Deßhalb möge hier angeführt werden, daß das Absingen der **Chansons de gestes** in Nordfrankreich mit einer lebhaften, an's Dramatische streifenden Mimik verbunden war, und daß in verschiednen Handschriften alter Fabliaux und **Lais** bei den dialogischen Partien die Gesangweise angegeben wird, was offenbar andeutet, daß diese Stellen durch lebendigere Darstellung aus dem Rest der Erzählung hervorgehoben wurden [26]).

Es ist kaum nöthig, zu bemerken, daß wir für die oben bezeichneten lyrischen Gattungen, in denen mehrere Personen redend eingeführt werden, dieselbe Weise des Vor-

[26]) Fabliaux, Contes etc. par Barbazan et Méon, T. I. p. 380 ff.

trags annehmen. Nur durch diese Annahme erklärt sich, wie die Chronisten und Geschichtschreiber für das Recitiren der Gedichte so oft den Ausdruck **represenlar** gebrauchen [27]. Vorzüglich mußten sich die **Albas** und **Pastoretas** zur mimisch-dramatischen Dekamation eignen. Bei den Tenzonen weist schon die äußere Form auf Recitation durch Mehrere hin; aber die vertheilte Rede ist auch das Einzige, wodurch diese Dichtgattung mit dem Drama Gemeinschaft hat, dem sie als bloße Uebung des Witzes durch Angriff und Vertheidigung eines aufgestellten Satzes fern steht.

Nach dem Angedeuteten nehmen die provenzalischen **Contrafazedors**, sei es als Possenspieler, sei es als mimische Darsteller epischer und lyrischer Dichtungen, in der ersten Bildungsgeschichte des neueren Theaters jedenfalls einen Platz ein, und diejenigen Literatoren, welche, wie z. B. Moratin, den Provenzalen allen Einfluß auf die Entwickelung des Dramas absprechen, scheinen den stufenweisen Fortschritt desselben nicht gehörig berücksichtigt zu haben. Und nicht bloß hierin befindet sich z. B. Tiraboschi auf Irrwegen; auch mit seiner Behauptung, in allen den zahlreichen Sammlungen provenzalischer Poesie finde sich keine dramatische Composition, verhält es sich nicht besser. Denn wenn auch die Erzählung von Nostradamus und Crescimbeni, wonach die Troubadours Lucas de Grimauld, Hugues Brunet, Arnaut Daniel und Anselme Faidit Schauspiele verfaßt haben [28], ganz unwahr sein sollte, was doch noch keineswegs dadurch bewiesen wird,

[27]) S. z. B. **Zurita, Anales de la Corona de Aragon**, Band VII, C. I, B. II. fol. 85.

[28]) **Crescimbeni Comment. T. II. pag. 44. — Tiraboschi, IV. p. 122.**

daß diese Schauspiele jetzt nicht mehr aufzufinden sind, so besitzen wir doch, handschriftlich vollständig erhalten, stellenweise von Raynouard mitgetheilt, das Mysterium der weisen und thörichten Jungfrauen als Denkmal des occitanischen geistlichen Dramas [29]). Dieses aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts herrührende Stück ist nun freilich das einzige seiner Gattung, das bisher in provenzalischen Manuscripten aufgefunden worden; hierdurch aber wird noch keineswegs der Schluß begründet, daß es ganz isolirt, ohne gleichartige Versuche neben sich und ohne Nachfolger dagestanden habe. Daß die dramatischen Werke jener Periode in so geringen Resten auf uns gekommen sind, daran scheint eben jener Umstand Schuld zu sein, der uns auch von der provenzalischen Romanen- und Novellenliteratur nur wenige Ueberbleibsel gegönnt hat. Die größere Theilnahme, die man der Lyrik zuwendete, und die Ansicht, welche diese als eine höhere Gattung der Poesie geltend machte, gaben unstreitig Veranlassung, daß man die Produkte einer mehr populären Kunst mit einer Vernachlässigung behandelte, die den Verlust so vieler köstlichen Documente der Culturgeschichte jener Zeit herbeigeführt hat. Uebrigens fehlt es nicht an Kunden über Darstellungen von Mysterien in der Provence. So lesen wir im Leben des **René d'Anjou**, Königs von Neapel und Grafen von Provence, von einem geistlichen Drama, das mit ungemeiner Pracht zu Aix aufgeführt wurde. Und läßt sich überhaupt annehmen, daß, während im ganzen übrigen Frankreich das geistliche Schauspiel mit Vorliebe gepflegt wurde, nur die Bewohner des südlichen Landes, die auf-

[29]) Raynouard, II. 134—143.

gewecktesten, wohlhabendsten und gebildetsten, hierin zurückgeblieben seien?

Kehren wir nach den östlichen Provinzen Spaniens zurück, so sehen wir hier die provenzalische Poesie schon früh Aufnahme und Nachahmung finden. Die äußere Veranlassung dazu gab die Herrschaft des Hauses Barcelona, die sich zu Anfang des 12. Jahrhunderts über den größten Theil der Länder ausdehnte, in welchen die Sprache von Oc geredet ward. Raimund Berengar III., Graf von Barcelona erwarb 1112 die Grafschaft Provence und andere südfranzösische Gebiete; der älteste Sohn desselben, Raimund Berengar IV., vereinigte darauf das Königreich Aragon mit Barcelona, und endlich konnte der Enkel, König Alfonso II., als Beherrscher von ganz Aragon, Catalonien und Provence auftreten (1167). War schon sein Vater den Sängern geneigt gewesen, so zeigte sich Alfonso seit dem Beginn seiner Regierung in noch höherem Grade als Gönner und Beförderer der Dichtkunst. Zahlreiche Dichter und Spielleute aus Provence, wo er in Regierungsgeschäften sich häufig aufhielt, schlossen sich seinem Hofhalt an und lohnten ihm seine Freigebigkeit mit den reichlichsten Lobpreisungen [30]). Unter den folgenden Aragonischen Fürsten werden vornämlich Peire II., Jayme I. und Peire III. als Gönner der provenzalischen Liederkunst genannt. Die Großen des Reichs eiferten dem Beispiel des Hofes nach, nahmen die wandernden Sänger gastfrei in ihren Schlössern auf und versuchten sich zum Theil selbst in der Kunst derselben. Juan I. endlich lud durch eine feierliche Gesandtschaft, die er nach Frankreich schickte,

[30]) Schmidt, Geschichte Aragoniens im Mittelalter, S. 461.

provenzalische Dichter ein, sich nach Spanien zu begeben, um, nach dem Vorbilde der Academie der **Jeux floraux** in Toulouse, eine ähnliche in Barcelona zu errichten. Diese neue Stiftung wurde mit Privilegien und ansehnlichen Einkünften ausgestattet und hatte sich der sorgsamen Pflege auch der folgenden Könige zu erfreuen [31].

Während so die Kunst der Troubadours und Jongleurs in den östlichen Marken der Halbinsel eine zweite Heimath fand, mußte ihr auch der westliche Theil derselben zugänglich werden. Schon in der Geschichte des Cid (Ende des 11. Jahrhunderts) erwähnt die **Cronica general** der **juglares**. Hierbei müßte nun freilich, wenn jener ganze Theil der Chronik nicht aporkyphisch wäre, an jene ältere Classe volksmäßiger Sänger und Lustigmacher gedacht werden, die während des ganzen Mittelalters nicht ausgestorben zu sein scheint. Aber nicht lange nach dem genannten Zeitpunkt müssen provenzalische Dichter Aufnahme in Castilien gefunden haben; um die Mitte des 12. Jahrhunderts erscheint Alfons **VIII.**, König von Castilien und Leon, als Gönner der Troubadours; Alfons **IX.** von Leon und Ferdinand **III.** von Castilien traten in seine Fußstapfen [32]. Aus den Regierungsjahren Alfons **X.** (1252—1284) endlich finden sich ausführliche Zeugnisse, die nicht bloß von der großen Verbreitung des Sängerwesens in Castilien Kunde geben, sondern auch über eigenthümliche Verhältnisse, in die dasselbe dort getreten war, Licht verbreiten. Dieser königliche Gelehrte, Dichter

[31]) S. die Stelle aus der **Gaya sciencia** des Marquis de Villeni in den **Origines de la lengua española** von Mayans.

[32]) Diez, L. u. W. d. T., S. 44 u. 133. — P. d. T., S. 61.

und Dichterfreund übertraf alle seine Vorgänger auf dem Thron an Freigebigkeit gegen die Sänger, die er theils an seinem Hofe in Sold nahm, theils, wenn sie in der Ferne lebten, durch Jahrgehalte unterstützte. Unter den so Begünstigten war ein Troubadour Guiraut Riquier, aus Narbonne, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, der damals in vielen Gegenden schon in Mißachtung gerathenden Sängerzunft wieder zu Ansehen zu verhelfen. Er sah die Ursache dieses Uebels in der zu jener Zeit aufgekommenen ungebührlichen Sitte, alle Dichter ohne Unterschied Jongleurs zu nennen und so selbst die ausgezeichnetsten mit den rohen Spielleuten und Possenreißern in eine Classe zu setzen. Deßhalb forderte er seinen königlichen Gönner auf, diesem Unfug zu steuern und bestimmte Benennungen für die verschiedenen Classen festzusetzen. Auf diese, uns aufbewahrte, Bittschrift vom Jahr 1275 folgt eine im Namen Alfonso's abgefaßte Erklärung, die jedoch allem Anschein nach von dem Troubadour selbst herrührt und wohl nur ein Entwurf für die erwartete Entscheidung des Königs nach dem Sinne des Bittstellers sein sollte. Hier wird zuerst das Gesuch wiederholt und nach seinen Gründen erwogen; es wird ein Mißbrauch genannt, daß man alle Dichter und Sänger, und selbst die Seiltänzer und Possenspieler unter dem Namen Jongleurs bezeichne. Darauf werden die verschiednen Namen erwogen, die für die Unterscheidung der verschiednen Classen passend sein möchten. Für alle diejenigen, die eine niedrige Lebensart führen und in keiner guten Gesellschaft erscheinen dürfen, so wie für diejenigen, welche Affen, Böcke und Hunde tanzen lassen, den Gesang der Vögel nachmachen, Instrumente

spielen, oder für geringe Gaben vor dem Pöbel singen, wird der Name Bouffons festgesetzt. Diejenigen, die sich mit Höflichkeit und angenehmen Künsten unter den Edlen zu benehmen wissen, indem sie Instrumente spielen, Novellen erzählen, Verse und Canzonen Anderer vortragen, und durch dergleichen einnehmende Fertigkeiten unterhalten, sollen Jongleurs heißen. Denen aber, welche Verse und Liedweisen zu erfinden, Tanzlieder, Cobla's und Balladen, Alba's und Sirventes meisterhaft zu dichten verstehen, soll der Name Troubadours gebühren. Den vorzüglichsten und vollkommensten unter den letztern endlich wird der Titel Doctoren der Poesie ertheilt. — Diese ganze Weisung scheint sich nur auf Südfrankreich zu beziehen; denn „in Spanien," heißt es, „ist die Sache besser eingerichtet; hier werden die Gewerbe durch den Namen unterschieden. Die Instrumentenspieler heißen **Joglars**, die Nachmacher **Remendadors**, die Troubadours an allen Höfen **Segriers**, diejenigen Menschen aber, die, fern von gutem Benehmen, ihre niedrigen Künste auf Straßen und Plätzen sehen lassen und ein unehrbares Leben führen, werden ihrer Schlechtigkeit wegen **Cazuros** genannt; so ist der Brauch in Spanien und leicht kann man am Namen die Künste erkennen [33]."

Die **Juglares** zerfielen in zwei Classen, wie aus verschiedenen Gesetzen der **Siete Partidas** ersichtlich ist. Die „Nachmacher," Possenreißer und **Juglares**, die öffentlich auf den Straßen für Geld singen und ihr Spiel treiben, werden für infam erklärt; diejenigen aber, welche zur Unterhaltung der Reichen und Fürsten, oder zu ihrer eignen,

[33]) Diez, P. d. T., S. 333 ff.

Instrumente spielen und singen, sollen von diesem Spruch ausgenommen bleiben [34]). Ein anderes Gesetz lehrt uns auch weibliche Jongleurs (juglaresas) kennen [35]).

Um das Dunkel, das troß dieser Nachrichten noch über der Beschaffenheit dieses Sängerwesens liegt, so viel wie möglich zu lichten, müssen vor Allem die verschiednen Sprachformen unterschieden werden, deren sich im damaligen Castilien die Poesie bedienen konnte. Und hier heben sich augenscheinlich sogleich zwei Hauptclassen hervor. Die

[34]) Otrosi los que son juglares é los remedadores é los facedores de los zaharrones que publicamente andan por el pueblo ó cantan ó facen juegos por precio, esto es porque se envilecen ante otros por aquel precio que les dan. Mas los que tañeren estrumentos ó cantasen por facer solaz á si mesmos, ó por facer placer ó sus amigos ó dar solaz ó los reyes ó á los otros señores, non serian por ende enfamados. VIIa. Partida, tit. 6, leg. 4.

[35]) Ilustres personas son llamadas en latin las personas honradas é de gran guisa é que son puestos en dignidades asi como los reyes é los que descienden de ellos, é los condes, é otrosi los que descienden dellos, é los otros omes honrados semejantes destos. É estos atales, como quier que segun las leyes pueden recebir las barraganas, tales mugeres ya que non deben recebir asi como la sierva ó fija de sierva. Nin otrosi, la que fuese aforrada nin su fija, nin juglaresa nin sus fijas, nin tabernera, nin regatera, nin alcahueta nin sus fijas, nin otra persona de aquellas que son llamadas viles por razon de si mismas, ó por razon de aquellos do descendieren; ca non seria guisada cosa que la sangre de los nobles fuese embargada nin ayuntada á tan viles mugeres. É si alguno de los sobredichos ficiere contra esto, si oviese de tal muger fijo segun las leyes, non seria llamado fijo natural, ante seria llamado spurio, que quier tanto decir como fornecino. É demas tal fijo como este non debe partir en los bienes del padre, nin es el padre tenudo de criarle si non quisiere. IVa. Partida, tit. XIV. leg. 3.

aus Provence oder dem östlichen Spanien eingewanderten Dichter sangen unstreitig in ihrer heimischen Mundart und durften nicht fürchten, von Fürsten und Vornehmen, vor denen sie sich hauptsächlich hören ließen, unverstanden zu bleiben; denn das Limosinische ward an den meisten europäischen Höfen, von dem englischen Heinrichs II., dem deutschen Friedrichs II. bis zu dem portugiesischen des Königs Diniz, mit Vorliebe gepflegt [36]). Die ursprünglich Castilianischen Sänger dagegen mußten sich in der ausländischen Sprache doch nur mit Zwang bewegen können und daher ein ihnen geläufigeres Ausdrucksmittel suchen. Für die Lyrik aber, und namentlich für die feinern Formen, an welche die Provenzalpoesie gewöhnt hatte, fanden sie die castilianische Sprache noch fast ganz ungebildet. Ein anderer Zweig des spanischen Romanzo, der Gallizische, verdiente in dieser Hinsicht den Vorzug. Denn schon sehr früh, seit Graf Heinrich von Burgund mit einer großen Anzahl von Rittern aus Südfrankreich nach Gallizien gekommen war, um an den Kämpfen der Könige von Castilien und Leon gegen die Mauren Theil zu nehmen, hatte sich dort die Provenzalpoesie einheimisch gemacht, und den Gallizischen [37]) Dialect für den lyrischen Ausdruck

[36]) Duarte Nuñez de Liaõ, Origem e ortographia da lingua port. Lisboa, 1774. 4. Tom. II. pag. 76.

[37]) Oder man kann sagen den Gallizisch-Portugiesischen; denn die Gleichheit der Gallizischen Sprache mit derjenigen, in welcher die ältesten Portugiesischen Dichter ihre Lieder sangen, scheint keinem Zweifel zu unterliegen. Den Beweis dafür kann ein Vergleich des alten Portugiesischen Liederbuchs mit den gallizischen Gedichten Alfonso's X. liefern. Indem hier von jenem alten Cancioneiro die Rede ist, darf die Bemerkung beigefügt werden, daß die Handschrift

ausgebildet. Faßt man dies und den Umstand in's Auge, daß Gallizien schon früh zu einem politischen Ganzen mit Castilien vereint wurde, so wird es nicht befremden können, wenn die castilianischen Dichter früherer Zeit sich einer Sprache bedienten, die vor der provenzalischen den Vorzug einer größern Verwandtschaft mit der ihrigen, vor dieser aber den angedeuteten der höheren Ausbildung besaß. Und daß sie dies thaten, bezeugt, neben andern Umständen, ausdrücklich eine Stelle in dem berühmten Briefe des Marques von Santillana über den Ursprung der spanischen Poesie [38]). Allein man hüte sich, den Worten den ausgedehnten Sinn beizulegen, den sie, so einzeln stehend, zu enthalten scheinen; unstreitig sind nicht alle, sondern nur die lyrischen Dichter im Geschmack der Troubadours gemeint. Denn, wenn schon unwahrscheinlich ist, daß der Volkssänger in fremder Mundart zu seinen Hörern gesprochen habe, so beweisen auch ausdrückliche Zeugnisse,

desselben auf der Bibliothek des Colegio dos Nobres zu Lissabon, wichtige Documente für die Geschichte der alten Sängerkunst enthalten soll. Sie ist reich mit Farben ausgemalt und mit kleinen Miniaturbildern geziert, auf denen Sänger, Spielleute und Tänzer dargestellt sind. Die eigne Ansicht des Manuscripts ist dem Verfasser dieser Geschichte nicht vergönnt gewesen. Daß aber die darin enthaltenen Lieder in den Formen mit den provenzalischen, in der Sprache mit den gallizischen übereinstimmen, zeigen schon die von Lord Stuart herausgegebenen Proben derselben. S. Raynouard im Journal des Savans, August 1825, und Bellermann, die alten Liederbücher der Portugiesen. Berlin, 1840. S. 55.

[38]) „Non ha mucho tiempo que qualesquier decidores é trovadores destas partes, agora fuesen Castellanos, Andaluces ó de la Estramadura componian todas sus obras en lengua Gallega ó Portuguesa." Sanchez, Coleccion de poesias castellanas anteriores al siglo XV. Pariser Ausgabe, S. 16.

wie früh die Poesie in castilianischen Tönen reden lernte. Was die Volksdichtung der frühern Periode in der Lyrik geleistet haben mochte, scheint zwar verklungen, oder nur in geringen Resten auf uns gekommen zu sein; den erzählenden Gedichten ist es dagegen theilweise besser ergangen; und diese werden wegen des vorherrschenden Charakters der Nationalität und Localität in Bezug auf Gegenstand und Behandlung für die wichtigsten Documente der alt-spanischen Literatur gelten müssen. Als das älteste unter den in ihrer ursprünglichen Gestalt aufbewahrten Denkmälern der castilianischen Sprache und Poesie ist das vielbesprochene **Poema del Cid** zu nennen, dessen Abfassung mit ziemlicher Gewißheit in die Mitte des 12. Jahrhunderts gesetzt werden kann. Nach der Meinung Einiger hat in der Weise dieses Gedichts das älteste asturische Volks- und Heldenlied geklungen [39]), in jener zweitheiligen, dem Nibelungenvers und alt-provenzalischen Reimwerken verwandten nämlich, welche auch den etwas spätern Gedichten von König Apollonius von Tyrus und von Alexander dem Großen [40]) zu Grunde liegt. Aber diese Ansicht beruht vielleicht auf nicht ganz sicherer Grundlage. Denn wenn auch zugegeben werden kann, daß das genannte Epos sich in einzelnen Punkten an die Volksdichtung lehnt, wie z. B. aus jenen Stellen erhellt, wo der Dichter sich an seine Zuhörer wendet, so stellen doch überwiegende Gründe dasselbe als ein Produkt der Kunstpoesie dar. Hiervon trägt die Sprache, trotz ihrer Rohheit, der Rhyth-

[39]) Diez, alt-spanische Romanzen, S. 199 ff.

[40]) **Rodriguez de Castro, Biblioteca española. Madrid, 1786. Tomo II. pag. 504. — Sanchez, l. c., S. 270.**

mus, trotz seiner Schwerfälligkeit, unverkennbare Spuren. Dieser jambisch anhebende Vers mit seiner ganz willkührlichen Structur ist nach dem Urtheil eines in solchen Sachen gewiß competenten Richters [41]) der spanischen Sprache so wenig natürlich; er entbehrt so ganz jener Einfachheit und jenes ungekünstelten Sylbenfalls, welche der Volkspoesie überall eigen sind, daß man ihn fremden, zunächst wohl provenzalischen Mustern nachgebildet glauben muß [42]). Der Dichter beabsichtigte allem Anschein nach, die populären Lieder zu übertreffen, indem er den von ihnen vielfach verherrlichten Lieblingshelden der Nation in einer schwierigern und entlegneren Form besang. Denn die Existenz solcher Lieder schon lange vor unserm Gedicht ist man in aller Hinsicht vorauszusetzen berechtigt, da die Volkspoesie überall das erste Produkt des sich regenden poetischen Lebens ist. Weist doch auch das Poema nicht undeutlich auf dergleichen Vorgänger zurück; denn seine Sprache, wenn auch rauh und ungefügig, ist es doch nicht in dem Grade, daß sie ohne vielfache frühere metrische Behandlung auch nur zu dieser Ausbildung hätte gelangen können. In Bezug auf diesen alten Volksgesang nun ist in aller Hinsicht wahrscheinlich, daß ihm der vierfüßige trochäische Vers, von zwei zu zwei Zeilen entweder durch den vollkommenen Reim oder durch die Assonanz verbunden, eigen gewesen sei. Die Eigenthümlichkeit der spanischen Sprache scheint mit diesem Maße (der soge-

[41]) D. Augustin Duran in dem Discurso preliminar zu seinem Romancero.

[42]) Vergl. Raynouard im Journal des Savans, 1831, S. 135.

nannten Romanzenform) [43]) so verwachsen zu sein, daß ihre Worte und Sätze sich wie von selbst in dasselbe

[43]) Ein weit verbreiteter Irrthum verwechselt die Romanzenverse (romances) mit den Redondillen, da beide doch wesentlich verschieden sind; denn das Charakteristische jener besteht darin, daß sie mittels eines, durch mehrere Verspaare fortlaufenden An- oder Einklangs in der zweiten Zeile verbunden sind; diese aber sind vierzeilige Strophen mit vollkommnen Reimen in der Stellung 1, 2, 2, 1. Dies ganz deutlich zu machen und jeder möglichen Verwechselung vorzubeugen, setzen wir folgende Beispiele hierher.

Romances.

¡Nuño Vero, Nuño Vero
Buen caballero probado,
Hinquedes la lanza en tierra,
Y arrended el caballo!
Preguntaros he por nuevas
De Baldovinos, el Franco.

Dies ist die ausgebildete Romanze, welche später von dem Drama aufgenommen wurde, und in welcher immer nur die Assonanz, nie mehr der vollkommene Reim vorkommt. In den älteren Romanzen verbinden sich oft der An- und Einklang, d. h. es treten nach Belieben vollkommene Reime oder bloße Assonanzen ein, aber die Endvocale werden durch das ganze Gedicht festgehalten, z. B.

Porque el gran emperador
Asi lo habia mandado,
Llegó el valiente Roldan
De todas armas armado
En el fuerte Briador,
Su poderoso caballo,
Y la fuerte Durlindana
Muy bien ceñida a su lado,
La lanza como una entena,
El fuerte escudo embrazado etc.

Redondillas.

Ven, muerte, tan escondida,
Que no te sienta venir.

schmiegen, und die Rede sich zwanglos in seinem bequemen und doch anmuthig beschränkten Gleise bewegt. Und so ergoß sich unstreitig auch das Lied zuerst in die Weise, die sich am nächsten und natürlichsten darbot [44a]). Freilich kann die Existenz der Romanze mit historischer Gewißheit kaum bis in die Zeit Ferdinands des Heiligen (1220—1252) hinauf verfolgt werden [44b]), allein der treffliche spanische

Porque el placer del morir
No me torne á dar la vida.

Von deutschen und sogar neueren spanischen Schriftstellern (z. B. Sarmiento) wird der Namen **Redondillas** für eine Universalbenennung aller trochäischen Verse von vier Füßen gehalten, und dann wieder in wunderlicher Weise je nach der Assonanz oder der Stellung der Reime unterschieden; allein die älteren Spanier wissen hiervon nichts, sondern halten **Romances** und **Redondillas** immer auseinander.

[44a]) El verso de ocho silabas es el propio y natural de España, en cuya lengua se halla mas antiguo que en alguna otra de las vulgares, y asi en ella solamente tiene toda la gracia, lindeza y agudeza que es mas propia del ingenio español. — Argote de Molina, discurso sobre la poesia castellana.

El de ocho silabas es el mas famoso, mas antiguo, mas natural y mas comun. — Sarmiento, Memorias para la historia de la poesia española. Sarmiento führt viele Stellen alter Chroniken und der Alfonsinischen Gesetze an, die, obgleich als Prosa geschrieben, doch wirkliche Romanzen sind.

[44b]) Hay memoria en diversos lugares del Repartimiento de Sevilla de *Nicolas de los Romances y Domingo Abad de los Romances;* ambos quiere Argote de Molina que fuesen poetas del Santo Rey; y de Domingo Abad de los Romances: „Este nuestro poeta (dice) escribió en Castellano, que es lo mas antiguo que he visto en Castilla; y por el gusto de los curiosos pondré aqui una Serranica, que dice asi:“

En somo del Puerto
Cuidéme ser muerto

Gelehrte D. Augustin Duran hat scharfsinnig hervorgehoben, wie sich in den uns aufbewahrten ältesten Gedichten

De nieve y de frio,
Y de ese rocio
De la madrugada.

A la decida
De una corrida
Fallé la Serrana
Fermosa, lozana
E bien colorida.

Dixele á ella:
Omillome bella,
Diz tu, que bien corres,
Aqui no te engorres,
Que el sol se recala.

Dix el: frio tengo,
E por eso vengo
A vos, fermosura;
Quered por mesura
Abrir la posada.

Dixo la moza:
Cormano, la choza
Está defendida,
Non habedes guarida
Sin facer jornada.

Domingo Abad de los Romances y Nicolas de los Romances quedáron avecindados en Sevilla, que consta de escrituras del Archivo de la Santa Iglesia.

Diego Ortiz de Zuñiga, Anales eclesiasticos y seculares de Sevilla. Edicion de Madrid, 1795. Tom. I. pag. 196.

Das angeführte Liedchen (gegen dessen Aechtheit sich überhaupt wohl bedeutende Zweifel erheben lassen) ist freilich nicht in Romanzenform, und überhaupt läßt sich aus dem Ausdruck Romances nichts beweisen, da dieser in der früheren Zeit ganz allgemein ein Gedicht

dieser Gattung, die in ihrer Totalität die Mitte des 14. Jahrhunderts vielleicht nicht übersteigen, Reste von noch ältern befinden, die, der umgestaltenden mündlichen Ueberlieferung zum Trotz, in die früheste Periode des asturischen Krieges hinaufreichen.

Wenn die Romanzen im Allgemeinen auch im ganzen Volke verbreitet waren, so wurden die erzählenden doch wahrscheinlich vorzugsweise von den **Joglares** vorgetragen, von denen sie zum Theil auch verfaßt sein mögen. Diese Sänger hatten, wie wir sahen, in der Recitation poetischer Erzählungen eins ihrer Hauptgeschäfte; in Castilien aber konnten sie kaum anstehen, sich hierzu der Romanzenform zu bemächtigen, als der geeignetsten für die populäre Wirkung, die sie beabsichtigten. Es ist wohl nicht zu gewagt, wenn wir, was zunächst von den **Joglares** gilt, die im Gefolge der spanischen Troubadourpoesie auf-

m Romanzo, in der Vulgärsprache bezeichnete; aber die Vermuthung, daß die beiden Dichter, die der heilige Ferdinand zur Eroberung von Sevilla mitgenommen, wirklich Romanzensänger gewesen seien, liegt nahe. Gewiß ist es, daß man wenige Jahre später unter Alfons X. den achtsylbigen trochäischen Vers in einer, fast ganz mit der Romanze übereinstimmenden Form anwandte; die Werke dieses Königs selbst liefern hiervon zahlreiche Beispiele, denn wenn man von seinen Liedern den Refrain am Ende jeder Strophe wegnimmt, so erhält man Romanzen; z. B.:

E de tal razon com esta
Vos direi com huna vez
A Virgen Santa Maria
Un muy gran miragre fez
Po lo bon Rey Don Fernando
Que foi comprido de prez.

S. **Anales de Sevilla, T. I. pag. 301.**

treten, auch auf ihre Vorgänger, die ältern Volksſänger, ausdehnen. Vielleicht ſchon zu den Zeiten der Helden, die ſie feierten, erſchollen die Romanzen von Mudarra und Bernardo del Carpio. Der Rhapſode, als Begleiter des Heroen, griff vor Beginn der Schlacht in ſeine Leier, um durch Erinnerungen vergangenen Ruhmes oder durch Verherrlichung gleichzeitiger Großthaten den Muth der Kämpfer zu befeuern. Im Frieden aber war er überall ein willkommener Gaſt; ihm lauſchte das Volk auf Straßen und Plätzen, wenn er von Kaiſer Karls Paladinen oder den Infanten von Lara erzählte; ihm öffneten ſich die Thore der Schlöſſer; er war die Zierde jedes Feſtes und erfüllte die Seelen der Hörer mit Staunen und Rührung, ſei es, daß er denkwürdige Begebenheiten der Landesgeſchichte, oder die Schickſale unglücklich Liebender, oder Rittermährchen und Sagen von einem fernen Zauberreiche der Phantaſie berichtete.

In Bezug auf die Vortragsweiſe der Romanzen tritt von Neuem die Vermuthung ein, die ſchon bei Erwähnung der provenzaliſchen Erzählungen ausgeſprochen wurde; und die Annahme einer mimiſch-dramatiſchen Art der Recitation ſcheint hier noch durch einen beſondern Grund unterſtützt zu werden. Dieſer liegt in der Beſchaffenheit der Romanze ſelbſt, welche in merkwürdiger Weiſe auf der Gränzſcheide zwiſchen dem Epos und dem Drama ſchwankt; gehört ſie als erzählend in's Bereich des erſtern, ſo iſt ſie doch in der Art der Erzählung vergegenwärtigend wie das Drama. Man betrachte nur einige der prägnanteſten von dieſen Gedichten, z. B. die von Gayferos, vom Marques von Mantua, vom Grafen Claros von Montalvan (wir

nennen hier absichtlich solche, die in ihrer alterthümlichen Form auf eine frühe Entstehungszeit hindeuten). Mit welcher darstellenden Kraft wird hier das Geschehene vorgeführt! Wie wird der Hörer gleichsam zum Zuschauer und Theilnehmer der erzählten Begebenheit gemacht! Wie lebendig und dramatisch treten einzelne Redende aus dem Gange der Erzählung hervor! In der That, dieser Charakterzug der Romanze ist so hervorstechend, daß er allein auf eine Vermuthung führen könnte, für welche doch außerdem noch dieselben Gründe sprechen, die für die ähnliche Vortragsweise der provenzalischen Jongleurs geltend gemacht wurden. Weitere Hypothesen über die Art, in welcher die **Joglares** den Inhalt ihrer Erzählungen den Hörern vorführen mochten, sollen hier nicht aufgestellt werden. Man könnte annehmen, daß, während ein Sänger die Romanze hersagte, andere Spielleute und **Remedadors** die erzählte Begebenheit pantomimisch darstellten. Dann wäre dies ein frühes Vorbild jener Weise, in welcher später, wie das bekannte Capitel des Don Quixote vom Meister Peter zeigt, die Puppenspieler die Volkssagen darstellten. Allein die Voraussetzung wird durch keine gewichtigen Gründe unterstützt. Am nächsten liegt auch hier, wie bei den Jongleurs, die Annahme, daß der Sänger ohne Mitwirkung Anderer allein agirte, seinem Vortrag aber durch lebendiges Geberdenspiel und durch passende Veränderungen der Stimme einen dramatischen Charakter gab.

In welche enge Verbindung diese Dichtart hierdurch mit dem spätern Schauspiel tritt, wird einleuchten, zumal wenn wir die Bemerkung anticipiren, daß die Romanze

zur Zeit des Lope de Rueda jede Theatervorstellung einleitete, dann als Loa oder Prolog fortlebte, und endlich als organischer Theil des Dramas mit diesem selbst verschmolz.

Aber auch, wenn unsere Vermuthung über die äußerliche, im Vortrag liegende Verbindung der besprochenen Dichtgattung mit dem Drama als unbegründet zurückgewiesen werden sollte, so bleibt doch noch die innerliche Verwandtschaft zwischen beiden. Es liegt zu Tage, welchen wichtigen Einfluß die Romanze durch ihre bewegliche Darstellung und dramatische Lebendigkeit auf die Hervorbildung des eigentlichen Schauspiels haben mußte; — Aufforderung genug, sie in einer Geschichte des letztern nicht zu übersehen. Und so darf hier auch wohl ein Blick auf die Stoffe geworfen werden, welche diese in ihrer Art einzigen Producte eines überreichen poetischen Lebens als geeignete Vorwürfe für die dramatische Behandlung darboten, und größtentheils schon für eine solche vorbereiteten. Zuerst was die Landesgeschichte, reich an großen Begebenheiten und gewaltigen Catastrophen, an die Hand gab: der Uebermuth des letzten Gothenkönigs; die übereilte Rache des Grafen Julian; die unselige Schlacht, die mit dem Sturz der Gothenmonarchie und dem tragischen Untergang des Roderich endete; der heroische Widerstand Pelayos in Asturien; die glorreichen Thaten des Cid, seine Liebe zur Ximena, sein Zweikampf mit deren Vater, seine immer mit Undank belohnte Ergebenheit für den angestammten Herrscher; die Ermordung des Königs Sancho vor Zamora; die romantische Liebe Alfonso's VI. zur schönen Zaide, des Gonzalo Gustios de Lara zur Tochter Almansurs; der Bruderstreit zwischen Peter dem Grau-

samen und Heinrich von Traslamare, ähnlich dem des Eteokles und Polynices; der Mord des Meisters von St. Jago und das traurige Schicksal der unschuldigen Blanca von Bourbon; der Glanz und jähe Sturz des Alvaro de Luna, und die ritterlichen Abenteuer des D. Pedro Niño. Dann, was aus fremden Sagenkreisen früh nach Spanien verpflanzt und eigenthümlich umgestaltet wurde, die reich bewegten Geschichten von Karl dem Großen und seinen Paladinen, dem gewaltigen Roldan, dem trotzigen Reinaldos und jenem Gayferos, der schon als Knabe unter tragischen Geschicken zum Manne reifte, und später den wundersamen Zug in's Land der Mohren unternahm, um seine Gattin zu befreien. Diesen Dichtungen verwandt, aber auf ursprünglich spanischen Traditionen beruhend, die fabelhaften Thaten des Bernardo de Carpio, das an Wunderbegebenheiten reiche Leben des Fernan Gonzalez, der schmähliche Verrath an den Infanten von Lara und der Rachezug des Mudarra. Endlich, obgleich der Geschichte angehörig, doch schon früh in die Farben der Sage gekleidet, der Kampf um Granada mit allem dem romantischen Interesse, das sich an ihn knüpft. Auf der einen Seite zwischen festlichen Turnieren und Zambras der Streit der befeindeten Ritter; in den zauberischen Hallen der Alhambra und des Generalife der schmachvolle Zwist zwischen Vater und Sohn, die blutige Catastrophe im Saal der Bencerragen, der Mord der Morayma, und jener Kampf, in dem spanische Tapferkeit die Ehre der verläumdeten Mohrenkönigin gegen die verrätherischen Zegris verfocht; auf der andern die Macht der religiösen Begeisterung in den abenteuerlichen Thaten des Großmeisters von

von Calatrava, des Hernan Perez de Pulgar und so vieler christlichen Ritter — das sind nur einige von den unübersehbar vielen Stoffen, welche die Romanzensänger den spätern Dichtern zu dramatischer Behandlung überlieferten; und wir werden in der Folge oft bemerklich zu machen haben, wie gut die letztern sich auf Benutzung dieser Fundgrube verstanden, und wie genau sich ihre derartigen Werke oft an ihre Vorbilder anschlossen.

Diese Verfolgung einer einzelnen, mit den Anfängen des Theaters zusammenhängenden Erscheinung hat dem Gange unserer allgemeinen Darstellung vorgegriffen. Wir kehren nun zu dieser zurück.

Der letzte gewaltige und energische Angriff der Ungläubigen gegen die wiederauflebenden christlichen Reiche hatte zuletzt 998 doch mit der Niederlage seiner Urheber geendigt. Von nun an wurde die Kraft der Araber mehr und mehr gebrochen, zumal seitdem das maurische Reich nach dem Untergange der Omaijaden (1038) in mehrere kleine Staaten zerfiel und das junge Königreich Castilien, zu welchem die frühere Grafschaft dieses Namens mit Leon verschmolzen war, es nur mit einer vielfach getheilten feindlichen Macht zu thun hatte. Die Siegeszüge Alfonso's VI., 1085 durch die Eroberung von Toledo gekrönt, die gewaltigen Anstrengungen Alfonso's I., den neben der Krone von Aragon auch die von Castilien und Leon schmückten, demüthigten endlich die Mohammedaner dergestalt, daß sie fortan die Eroberungspläne einstellen mußten. Schon athmeten die tapfern christlichen Stämme in weiteren und gesicherteren Gränzen. Die alten Städte Avila, Segovia, Salamanca, Toro und Zamora bevölkerten sich von Neuem. Schon mischten sich ausländische

Ritter unter die castilianischen, um an ihren glorreichen Kreuzfahrten Theil zu nehmen. In diesen Kämpfen entwickelte sich der ritterlich-romantische Sinn des Zeitalters zu seiner vollen Blüthe; und zugleich ward durch ihn ein Umschwung in den Sitten herbeigeführt. Die bisherige rauhe Lebensweise begann einer edleren Bildung zu weichen. Der feinere Rittersinn widmete von nun an die Waffen nicht bloß dem ernsten Kampfe, sondern zugleich dem Dienste der Damen und suchte in festlichen Spielen Befriedigung der Ruhmliebe. Dies weckte und nährte den Sinn für öffentliche Lustbarkeiten. Einzelne Volksvergnügungen, wie das Lanzenwerfen (**Bofordear**) und die Stiergefechte mochten seit lange üblich sein; seit dem Jahr 1107 aber finden wir vielfache Erwähnungen von Turnieren und Ritterspielen, die in Gegenwart der Damen mit großer Pracht gefeiert wurden [45]); zugleich veredelten sich auch die Feste, zu welchen die Vermählungen der Großen den Anlaß gaben, und provenzalische, gallicische oder einheimische Sänger durften nicht fehlen, um sie durch Musik und Spiel zu verschönen.

Im 11. Jahrhundert begannen die Pilgerfahrten nach dem Grabe des Schutzpatrons von Spanien zu St. Jago de Compostella allgemein üblich zu werden [46]). Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die große Menge der Gläubigen aus allen Gegenden mit ihrer Lust, zu hören und zu schauen, hier früh dramatische Darstellungen geistlicher Geschichten hervorrief, obgleich keine historisch beglaubigten

[45]) **Historia de las grandezas de Avila par Fr. Luis de Ariz, parte II. pag. 37.**

[46]) **Masdeu, Historia critica de España, T. XIII.** S. **327.**

Zeugnisse vorliegen, um die Bestimmtheit zu rechtfertigen, mit der Blas Nasarre die Existenz dieser Pilgerdramen annimmt.

Die Sieger fanden in der Mehrzahl der Städte, die sie den Ungläubigen abgewannen, christliche Gemeinden und Kirchen vor, in denen sich die alten gottesdienstlichen Bräuche erhalten hatten [47]), und wurden so von Neuem mit den Formen des feierlichen Cultus bekannt, denen sie vielleicht im Tumulte des Krieges entfremdet worden waren. Die mozarabische Liturgie wich zwar seit dem Jahre 1000 der römischen, allein auch in dieser waren die Hymnologie und der antiphonische Gesang wesentliche Bestandtheile [48]). Es scheint, daß schon sehr früh neben der lateinischen auch die Vulgärsprache für das Kirchenlied angewendet wurde. Das älteste erhaltene Beispiel hiervon findet sich unter den Werken des Gonzalo Berceo, eines Weltgeistlichen, der zu Anfang des 13. Jahrhunderts blühte [49]); ein Gesang der Wächter am Grabe des Herrn, mit einem vom Chore wiederholten Refrain (estribillo), augenscheinlich zum Absingen bestimmt, was auch schon die Ueberschrift **Cántica** andeutet, und vielleicht Bruchstück eines alten Kirchendramas oder einem solchen nachgebildet [50]).

Möge denn hier bemerkt werden, daß nach aller Wahrscheinlichkeit sich aus den einzelnen, dem Drama mehr oder

[47]) Masdeu, T. XIII. S. 198 und 277.

[48]) Binterim, Denkwürdigkeiten der katholischen Kirche, Bd. IV. Th 3.

[49]) Sanchez, l. c. (Pariser Ausgabe), S. 251.

[50]) Vergl. Rodriguez de Castro, Biblioteca esp. Tom. II. pag. 632, a.

minder verwandten Erscheinungen, den mimischen und dialogischen Vorübungen der Jongleurs, den pantomimischen Tänzen, den gottesdienstlichen Wechselgesängen, schon im Laufe des 12. Jahrhunderts, wenn nicht noch früher, eigentliche dramatische Vorstellungen entwickelt hatten; eine Vermuthung, die kaum zurückzuweisen ist, wenn erwogen wird, wie, nach gleich anzuführenden Zeugnissen, ein Jahrhundert später die Aufführung von Schauspielen schon so allgemein und verbreitet war, daß sie einschränkenden Bestimmungen der Gesetzgebung unterworfen werden mußte.

Mit den Thaten Ferdinands des Heiligen hebt jene Reihe erfolgreicher Erscheinungen an, durch welche das 13. Jahrhundert eine der denkwürdigsten Epochen der spanischen Geschichte bildet. Die Ungläubigen, von nun an auf Granada und sein Gebiet zurückgezogen und sich auf den Vertheidigungskrieg beschränkend, überließen der aufkeimenden christlichen Cultur ein weiteres und gedeihlicheres Feld. Die Schätze maurischen Wissens und maurischer Kunst verbreiteten sich aus den nun geöffneten Thoren von Cordova und Sevilla über das erobernde Volk. Was die Thatkraft des Vaters so an neuen Quellen der Bildung erschlossen hatte, ward durch die sorgsame Pflege des Sohnes zu fruchtbringender Wirksamkeit geleitet. Alfons X., der Weise oder Gelehrte, war unter allen Fürsten seiner Zeit der entschiedenste Förderer der Wissenschaften, der emsigste Pfleger der Cultur. Seine Bestrebungen, Wissen und Kenntnisse unter dem Volke zu verbreiten, der Eifer, mit dem er alte wissenschaftliche Anstalten erweiterte und neue gründete, übten einen nachhaltigen Einfluß auf die spanische Bildung. Besonders ersprießlich für die Literatur aber

war die Sorge für die Pflege der Landessprache, die er nicht allein durch zahlreiche von ihm angeregte, sondern auch durch eigne Schriften bekundete. Unter den letzteren ist uns hier zunächst die Sammlung von **Cántigas** zu Ehren der heiligen Jungfrau wichtig. Diese in gallicischer Sprache geschriebnen Lieder und geistlichen Romanzen, interessante Beispiele für die Formen des alten Kirchengesanges, haben sich, vierhundert an der Zahl, mit ihren ursprünglichen Singweisen in verschiednen Handschriften des Escurial und der Kathedrale von Toledo erhalten. Sie schließen jede ihrer Strophen mit einem Refrain, der augenscheinlich bestimmt war, vom Chor gesungen zu werden, und liefern so den Beweis für das Alter der mit dem Namen **Villancicos** bezeichneten Gedichte, deren in dieser Geschichte des Theaters noch häufig zu erwähnen sein wird [51]).

Wie Alfonso die verfallende Kunst der Troubadours von Neuem zu veredeln und auf eine höhere Stufe zu heben suchte, so wandte er auch sein Auge auf die dramatischen Belustigungen, die im damaligen Spanien schon sehr verbreitet gewesen sein müssen, und bemühte sich, den dabei eingerissenen Mißbräuchen zu steuern. Es geschah dies in einem Gesetz der zwischen 1252 und 1257 redigirten **Siete Partidas**, einem für die Kenntniß des ältesten

[51]) Rodriguez de Castro, Biblioteca española, Tom. II. pag. 631 ff. — Argote de Molina, Nobleza de Andaluzia. Sevilla, 1588, fol. 151 ff. — Ortis de Zuñiga, Anales de Sevilla. Madrid, 1795, B. I. pag. 94 und pag. 301 ff. — Papebroch, acta vitae S. Ferdinandi. Antverpiae, 1684, pag. 321 ff. — Terreros y Pando Paleografia española. Madrid, 1758, pag. 71. — Ferd. Wolf, in den Wiener Jahrbüchern, Jahrgang 1831.

spanischen Dramas überaus wichtigen Document. „Die Geistlichen — heißt es in **Partida I. tit. VI. ley 34.** — sollen keine Spottspiele (Possenspiele) darstellen, damit die Leute herbeikommen, um zu sehen, wie sie aufgeführt werden; und wenn andere Personen dergleichen darstellen, sollen die Priester nicht dabei zugegen sein, weil da viel Häßliches und Unanständiges vorfällt. Auch sollen diese Dinge nicht in den Kirchen getrieben werden; vielmehr verordnen wir, daß man diejenigen, die dergleichen thun sollten, mit Schimpf daraus vertreiben soll; denn die Kirche Gottes ist gemacht, um zu beten, und nicht um Possen darin zu treiben. — — — Doch gibt es Vorstellungen, die den Geistlichen erlaubt sind, wie z. B. die von der Geburt unseres Herrn Jesus Christus, worin gezeigt wird, wie der Engel zu den Hirten kam und wie er ihnen sagte, Jesus Christus sei geboren; und dann die von seiner Erscheinung, wie die drei Magier kamen, um ihn anzubeten, und die von seiner Auferstehung, welche zeigt, wie er gekreuzigt ward und am dritten Tage auferstand; — solche Dinge, wie diese, welche den Menschen ermuntern, Gutes zu thun und Ehrfurcht vor dem Glauben zu haben, können sie darstellen, auch noch deshalb, damit die Menschen sich erinnern, daß, so wie hier, es sich in der Wirklichkeit zugetragen habe. Aber sie müssen das mit Ordnung und großer Frömmigkeit thun, und in den großen Städten, wo Erzbischöfe oder Bischöfe sind, und auf Geheiß dieser oder ihrer Stellvertreter, aber nicht auf Dörfern, oder an schlechten Orten und um Geld damit zu gewinnen [52].“

[52]) Los clerigos — — — — no deben ser facedores de

Aus diesem bemerkenswerthen Gesetze ergibt sich als völlig gewiß: 1) daß in Spanien um die Mitte des 13. Jahrhunderts Vorstellungen von geistlichen sowohl als weltlichen Schauspielen üblich waren; 2) daß sie sowohl innerhalb der Kirchen als außerhalb derselben Statt fanden; 3) daß sie nicht bloß von Geistlichen, sondern auch von Laien dargestellt wurden; 4) daß die Schauspielkunst als Erwerbszweig betrieben wurde, und 5) daß die aufgeführten Stücke nicht bloß in stummer, pantomimischer Action bestanden, sondern gesprochen wurden. Das letztere geht aus der Erwähnung des Spiels von Christi Geburt hervor, „in welchem gezeigt wird, wie der Engel zu den Hirten kommt und ihnen sagt, daß der Herr geboren sei.“

juegos de escarnios porque los vengan ó ver gentes, como se facen. E si otros omes los ficieren, non deben los clerigos hi venir, porque facen hi muchas villanias é desaposturas. Ni deben otrosi estas cosas facer en las eglesias: antes decimos que los deben echar de ellas deshonradamente à los que lo ficieren: ca la eglesia de Dios es fecha para orar e non para facer escarnios en ella. — — — Pero representacion hay que pueden los clérigos facer, asi como de la nacencia de nuestro Señor Jesucristo en que muestra como el angel vino ó los pastores, é como les dijo como era Jesu Cristo nacido. E otrosi de su aparicion como los tres reyes magos le vinieron á adorar. E de su resurreccion que muestra que fué crucificado é resucitó al tercero dia: tales cosas como estas que mueven al ome à facer bien é á haber devocion en la fe, puédenlas facer, é demas, porque los omes hayan remembranza que segun aquellas fueron las otras fechas de verdad. Mas esto deben facer apuestamente é con muy grand devocion é en las cibdades grandes donde oviere arzobispos ó obispos, é con su mandado de ellos ó de los otros que tovieren sus veces, é non lo deben facer en las aldeas, nin en los logares viles, nin por ganar dinero con ellas (Partida I. tit. VI. ley 34).

Ueber die sonstige Beschaffenheit der damaligen Schauspiele können nur Vermuthungen aufgestellt werden. Die einzelnen geistlichen Darstellungen, die das Gesetz namhaft macht, werden nur als Beispiele unter verschiednen andern hervorgehoben; es ist jedoch beachtenswerth, wie sie auf jenen Cyclus heiliger Begebenheiten Bezug haben, der am frühsten und in den verschiedensten Ländern zu dramatischer Behandlung benutzt wurde. Außerdem werden die Geschichten des alten und des neuen Testaments, wie der Heiligenlegende genug erbaulichen und für die Priester unanstößigen Stoff geboten haben. Neben den geistlichen Stücken erwähnt der Gesetzgeber noch die **juegos de escarnio** (Spottspiele), unstreitig possenhafte Darstellungen von Scenen des gewöhnlichen Lebens, und als Vorgänger der spätern **entremeses** zu betrachten, wie jene heiligen Spiele als Anfänge der nachherigen **Autos**. Uebrigens ist wohl anzunehmen, daß die wandernden Schauspieler auch die Erzählungen der Romanzensänger für ihre Zwecke ausgebeutet haben werden, was ihnen um so näher liegen mußte, da sich ohne Zweifel wegen der Aehnlichkeit ihres Betriebs viele **Joglares** unter sie mischten.

In Betreff der Form der alten Dramen sprechen alle Vermuthungen für eine metrische. Ließen sich gebildetere Geistliche oder Kunstdichter herab, solche Spiele zu schreiben, so mochten sie **versos de arte mayor** oder andere künstliche Maße anwenden; wurden aber, was wahrscheinlicher ist, die Stücke von den Volkssängern verfaßt, oder von den Schauspielern selbst improvisirt, so bot sich zunächst die Weise dar, in welcher sich die Volkspoesie am liebsten bewegte — der achtsylbige Romanzenvers.

Mit den geistlichen Darstellungen war vermuthlich der Kirchengesang, und, wenn man vom spätern Brauch auf einen frühern zurückschließen darf, namentlich das Absingen von **Villancicos** in Verbindung gebracht.

Eine andere Verordnung der **Siete Partidas** verbietet den Possenspielern, Priester-, Mönchs- oder Nonnenkleider anzulegen, um die Geistlichen nachzuäffen [53]).

Die von Urban **IV.** angeordnete und alsbald von der ganzen Christenheit mit größtem Enthusiasmus aufgenommene Feier zu Ehren der heiligen Eucharistie (das Fest des Frohnleichnams oder **Corpus Christi**) verbreitete sich unter der Regierung Alfonso's **X.** auch in Spanien. Unter den Ceremonien und Processionen, durch welche diese Feier verherrlicht wurde, waren in den meisten Ländern schon sehr früh dramatische Darstellungen heiliger Geschichten üblich [54]). Die älteste bestimmte Nachricht, daß dies auch

[53]) Vestir no deve ninguno habitos de religion, sino aquellos que los tomaron para servir a Deos, ca algunos ay que los traen á mala entencion, para remedar los religiosos e para fazer otros escarnios é juegos con ellos e es cosa muy desaguisada que lo que fué fallado para servicio de Deos sea tornado en desprecio de santa Eglesia e en abiltamiento de la religion, onde cualquier que vestiesse habitos de monjes e de monjas ó de religioso deve ser echado de aquella villa o de aquel logar donde lo fiziere á azotes. E si por aventura clérigo fiziere tal cosa, porque le estaria peor que a otro ome, devele poner su prelado gran pena, segun toviere por razon: ca estas cosas tambien los prelados como los judgadores seglares de cada un lugar las deven mucho escarmentar que no se fagan. Ia Partida, tit VI. leg. 36.

[54]) Jacobus Gretser, de sacris peregrinationibus. Ingolstadt, 1606, S. 274. — Id. de Catholicae Ecclesiae sacris processionibus et supplicationibus libri II, S. 127. — Id. De Festis

in Spanien der Fall war, findet sich in einem liturgischen Codex der Cathedrale von Gerona vom Jahr 1360 [55]). Hier wird erzählt, wie das Fest des **Corpus** unter **Berenguer Palaciolo**, Grafen von Barcelona (starb 1314), in Gerona eingeführt wurde, und darauf eine Procession mit Riesen und lächerlichen Figuren erwähnt, die am Morgen des Frohnleichnamtages Statt fand, — ein Brauch, der sich bis in spätere Zeiten erhielt und noch näher geschildert werden soll; nach diesem komischen Aufzuge pflegten die Beneficiaten der Kirche verschiedne geistliche Schauspiele, unter andern das Opfer des Isaac und den Traum und Verkauf des Jacob, aufzuführen. Und somit hätten wir im 14. Jahrhundert **Autos**, die in Bezug auf ihre Veranlassung füglich **sacramentales** genannt werden können, wenn gleich sie noch keinen bestimmten innern Bezug auf den Gegenstand des Festes, den Leib des Herrn, gehabt zu haben scheinen.

Die erwähnte Liturgie führt unter andern gottesdienstlichen Bräuchen noch verschiedne geistliche Vorstellungen an, die jährlich an bestimmten Tagen wiederholt wurden. Die Canonici der Kathedrale mußten sich bei ihrer Aufnahme förmlich verpflichten, am Ostermorgen das Spiel

Christianorum et Benedictionibus, in den **Opp.** Regensburg, 1735, Th. V. — **Thesaurus sacrorum rituum** von Gavanti. **Lugduni**, 1685, S. 255. — Cardinal Lambertini (Benedict XIV.) **de Jesu Christi matrisque ejus festis. Patavii**, 1751, S. 211.

[55]) **Florez (Enrique), Risco, Merino y Canal España sagrada, theatro geografico-historico de la iglesia de España.** 1754—1832. Band 45. Madrid, 1832, S. 17. Das hier mitgetheilte wichtige Document ist bisher für die Geschichte des spanischen Theaters ganz unberücksichtigt geblieben.

„von den drei Marieen" aufzuführen. In der zweiten Weihnachtsvesper fand eine Darstellung der Steinigung des h. Stephan statt, während der Octave der unschuldigen Kindlein aber eine possenhafte Lustbarkeit, bei der sich die Chorknaben vermummten und einer von ihnen die Funktionen des Erzbischofs verrichtete.

Was zunächst von einer catalonischen Stadt gemeldet wird, läßt mit Zuversicht auf analoge gleichzeitige Bräuche im übrigen Spanien schließen. Die unruhigen Zeiten der nächsten Nachfolger Alfonso's **X.** waren nicht geeignet, die Fortschritte irgend einer Kunst zu begünstigen. Desto besser gestalteten sich die Umstände, als in Alfonso **XI.** von neuem ein reger Beförderer des Wissens und der Bildung den Thron bestieg. Unter ihm strahlte das romantische Ritterthum in seiner vollen Glorie und wurde durch das in dem **Ordén de la Banda** eingesetzte Institut gleichsam zum Gesetz für alle Edlen erhoben [36]). Tourniere und

[36]) **Cronica de Alfonso XI., pag. 177 ff. Edicion de Madrid, 1787.**

Schon die **Siete Partidas** reden von den Obliegenheiten des Ritterstandes in einem Ton, der an den Amadis oder Palmerin de Oliva erinnert. „Der Ritter muß helle und glänzende Kleidung tragen, und in den Städten einen langen, wallenden Mantel, um dem Volke mehr Ehrfurcht einzuflößen. Sein gutes Roß muß sich durch Schönheit und Reichthum des Geschirrs auszeichnen. Er muß enthaltsam leben und sich alle unmännlichen und erschlaffenden Vergnügungen versagen. Während der Mahlzeit muß er sich die Heldenthaten vergangener Zeiten vortragen lassen, um seinen Geist zu befeuern, und in der Schlacht den Namen seiner Dame anrufen, damit ihm dies frischen Muth in die Seele gieße und ihn vor unritterlichem Thun bewahre (**Part. II. tit. 21**)." — Es läßt sich aus vielen Stellen alter Chroniken und Geschichtschreiber beweisen, daß die irrenden

festliche Spiele verschönerten bei den mannigfaltigsten Gelegenheiten den Hof dieses Fürsten. Dessen unerachtet findet sich keine Nachricht, daß unter ihm irgend etwas im Fache des eigentlichen Drama's geleistet worden sei. Was in der Gedichtsammlung des Infanten Juan Manuel näheren oder ferneren Bezug hierauf haben mochte, ist mit dieser selbst verloren gegangen; und der Graf Lucanor desselben erlauchten Verfassers, eine sonst so reichhaltige Quelle für die Kenntniß der Eigenheiten jener Zeit, bietet der Geschichte des Theaters kein Material. Nicht ganz so unergiebig sind in dieser Hinsicht die theilweise aufbewahrten Werke eines andern Dichters derselben Periode, des Juan Ruiz, Erzpriesters von Hita (geboren gegen Ende des 13. oder zu Anfang des 14. Jahrhunderts, gestorben um 1350). In der zu einem losen Ganzen verknüpften Sammlung

Ritter in Spanien nicht bloß in der Phantasie der Romanschreiber existirt haben. Fernando de Pulgar spricht von mehreren Cavalieren seiner Bekanntschaft, die in ferne Länder gezogen seien, um Abenteuer und ehrenvolle Waffenthaten zu bestehen, und fährt dann fort: „E oi decir de otros Castellanos que con ánimo de Caballeros fuéron por los Reynos estraños à facer armas con qualquier Caballero que quisiere facerlos con ellos, é por ellas ganaron honra para si é fama de valientes y esforzados Caballeros para los fijosdalgos de Castilla" (Pulgar, Claros varones, tit. 17). — In den Paston letters wird erzählt, am Hofe Heinrichs VI von England sei ein spanischer Ritter erschienen „with a Kercheff of Plesaunce iwrapped aboute hys arme, the gwych Knight wyll renne a course wyth a sharpe spere for his sou' eyn lady sake" (Fenn, Original letters (1787), vol. I. p. 6). — Monstrelet berichtet die Abenteuer eines tapferen Castilianers, der an den Hof von Burgund gekommen sei, „um sich Ehre und Bewunderung zu erkämpfen," und durch seine ungewöhnliche Kühnheit allgemeines Erstaunen erregt habe (Chroniques. Paris, 1595, tom. II. pag. 109).

von Erzählungen, Schwänken, Fabeln und Liedern, die dieser sinnreiche Mann verfaßt hat [57]), findet sich zwar nichts völlig zum Drama Abgerundetes, aber doch Verschiednes, was bei der Darstellung des beginnenden Schauspiels nicht unberücksichtigt bleiben darf. Dahin gehören die Hirtengedichte (**Serranas**), von denen mehrere an die provenzalischen **Pastoretas** erinnernde Proben mitgetheilt werden; sodann die für die Geschichte des Volksgesanges wichtigen Verse, in denen der Dichter erzählt, er habe viele Tanzlieder und Gassenhauer für jüdische und maurische Sängerinnen, **Cantares** für Blinde und fahrende Schüler und andere umziehende Sänger, so wie eine Menge Spott- und Scherzgedichte verfaßt [58]). Vornämlich aber zieht die Liebesgeschichte von Don Melon und der Doña Endrina (**Copla** 557—865) wegen des fast durchgehends gebrauchten Dialogs und der oft ächt dramatischen Dar-

[57]) S. Sanchez, Ed. de Paris, pag. 418.

[58]) — — fise muchas cántigas de danza é troteras
Para Jodias et Moras é para entendederas
Para en instrumentos de comunales maneras,
El cantar que no sabes, oilo á cantaderas.
Cantares fis alganos de los que disen los ciegos,
Et para escolares que andan nocherniegos,
E para muchos otros por puertas andariegos,
Cazurros e de bulras, non cabrian en diez pliegos.

Vergl. Ferd. Wolf, in den Wiener Jahrbüchern, Band 58, S. 247. Dazu darf noch bemerkt werden, daß das Wort **Cantares** auch Gedichte von dramatischer Form bezeichnete, wie folgende Stelle aus dem schon oben citirten Briefe des Marques von Santillana beweist: „Pedro Gonzalez de Mendoza mi abuelo — usó una manera de decir cantares asi como cénicos, plautinos y terencianos tambien en estrambotes como en serranas.“ S. Sanchez, l. c. pag. 16.

stellung unsere Aufmerksamkeit auf sich. Diese Erzählung, wie der Dichter, als Don Melon de la Huerta, auf Rath der Doña Venus und unter Vermittlung der alten Trota-Conventos um die Hand der Wittwe Endrina wirbt und sie endlich erhält, ist eine Nachahmung und oft wörtliche Paraphrase einer lateinischen Comödie des Mittelalters (**Pamphilus de documento amoris. Comoedia**), die man fälschlich dem Ovid beigelegt hat [59]). Der Erzpriester von

[59]) **Pamphilus de Amore cum commento familiari. Paris, 1550. 4.** — Auch in: „**Ovidii erotica et amatoria opuscula, ed. Goldast. Francof. 1610.**

Da dieses, im elegischen Maße geschriebene Stück nicht allein von unserem Erzpriester auf's genaueste copirt worden ist, sondern später auch der Celestina zum Vorbilde gedient hat, so möge hier dessen Inhalt kurz dargelegt werden

Im ersten Akte klagt Pamphilus der Göttin Venus seine Leidenschaft für eine schöne, reiche und vornehme Jungfrau, von deren Eltern er wegen seiner Armuth zurückgewiesen zu werden fürchtet. Venus ertheilt ihm verschiedne Rathschläge, auf welche Art er zum Ziele seiner Wünsche gelangen könne; der hauptsächlichste darunter ist, daß er sich einer Unterhändlerin bediene. Pamphilus bleibt allein zurück und spricht in einem Monolog seine Verzagtheit aus; inzwischen sieht er seine geliebte Galathea vorübergehen und faßt den Entschluß, sie anzureden. Hiermit schließt der erste Akt.

Zweiter Akt. Pamphilus erklärt sich der Galathea, welche ihm zwar nicht abgeneigt zu sein scheint, aber ihm nicht lange Gehör schenken kann, weil sie sehr streng von ihren Eltern bewacht wird und deshalb nicht lange außer dem Hause bleiben darf. Der Liebhaber erwägt hierauf die Mittel, die ihn am besten zum Ziele führen können, und findet es am zweckmäßigsten, sich dem Rathe der Göttin gemäß an eine alte, durch ihre Verschmitztheit bekannte Unterhändlerin zu wenden.

Dritter Akt. Die Alte kommt in die Wohnung des Pamphilus; dieser nennt ihr unter dem Siegel der größten Verschwiegenheit die Schöne, in die er verliebt ist. Die Alte sagt, sie kenne dieselbe

Hita hat die dramatische Form zwar theilweise in die erzählende umgewandelt, sich aber doch eng genug an sein Vorbild geschlossen, um die ursprüngliche Gestalt überall durchblicken zu lassen. An dem Ganzen ist die glückliche Uebertragung in spanische Sitten, und im Einzelnen mancher sinnreiche eigne Zusatz des Dichters zu rühmen. — Zuletzt muß noch hervorgehoben werden, daß die Werke des Erzpriesters von Hita die ältesten Beispiele eines be-

schon, stellt aber, um desto größere Ansprüche auf Belohnung zu haben, das Unternehmen als sehr schwierig dar, worauf ihr von Pamphilus die größten Versprechungen gemacht werden. Sie begibt sich dann zu Galathea und preist ihr den Jüngling als den schönsten, reichsten und edelsten der ganzen Stadt an; Galathea will anfänglich nicht hören, aber die Alte läßt nicht ab und sucht sie zu überreden, sich ohne Vorwissen ihrer Eltern mit Pamphilus zu vermählen. Das verschmitzte Weib kehrt nun zu dem Liebhaber zurück und gibt vor, Galathea's Hand sei durch deren Eltern schon an einen Anderen versagt; hierdurch nämlich denkt sie ihr Verdienst bei dem endlichen Siege noch höher zu steigern. Pamphilus will verzweifeln, und wird nur dadurch in etwas getröstet, daß er hört, Galathea rede beständig viel von ihm und verrathe große Zuneigung zu ihm.

Vierter Akt. Fernere Unterredung der Alten mit Galatheen, welche zwischen der Liebe, der Schaam und der Furcht vor ihren Eltern schwankt; die Verführerin weiß ihr jedoch alle Bedenken auszureden, und sie unter einer falschen Vorspiegelung in ihr Haus zu locken.

Fünfter Akt. Im Hause der Alten, wohin Galathea sich ohne Wissen ihrer Eltern geschlichen hat. Eben dort hat sich auch Pamphilus eingefunden, welcher bald an's Ziel seiner Wünsche gelangt. Galathea bejammert ihre verlorene Ehre und klagt die Alte an, sie habe sie betrogen; diese entschuldigt sich so gut wie möglich und redet den beiden Liebenden zu, sich heimlich mit einander zu vermählen; die Heirath findet denn auch Statt und beschließt das Stück.

Der Erzpriester von Hita hat den Namen des Pamphilus in Don Melon de Huerta, den der Galathea in Doña Endrina umgewandelt, und die Alte Trota-Conventos genannt.

deutenden Hervortretens der Allegorie in der spanischen Literatur liefern. Von besonderer Geschicklichkeit im Personificiren von Abstractionen zeugt der ergötzliche Schwank vom Kriege des Don Carneval mit der Dame Fasten.

Als die Regierung Peters des Grausamen (1350—1369) das kaum aufathmende Castilien von neuem in ein Gewirr von Drangsalen und Bürgerkriegen stürzte, gestalteten sich die Umstände für die Entwicklung des Drama's ungünstiger als je. Allein die Fortdauer der alten, in dem Alphonsinischen Gesetz erwähnten Vorstellungen scheint dennoch keine Unterbrechung erlitten zu haben; denn gerade aus der Mitte oder spätestens aus den letzten Jahrzehenden des 14. Jahrhunderts ist uns ein Gedicht erhalten, das vermuthlich dieser Classe von Schauspielen angehörte und zur Aufführung in den Kirchen bestimmt war [60]). Schon die Ueberschrift: „**Danza general de la muerte, en que entran todos los estados de gentes**“ zeigt an, daß wir hier ein Stück aus der umfassenden Literatur der Todtentänze vor uns haben, und zwar ist dies das älteste von allen ähnlichen, in irgend einer Sprache auf uns gekommenen Werken. Man könnte nun zwar muthmaßen, dasselbe sei, wie manche spätere Behandlungen desselben Gegenstandes, der begleitende Commentar eines Gemäldes gewesen; hiergegen aber findet der Einwand statt, daß man bisher keine Nachricht von der Existenz eines solchen Kunstwerks in Spanien gefunden hat; dann, daß das Gedicht durchaus keinen speciellen Bezug auf ein solches enthält. Weit natürlicher erklärt sich der Inhalt bei der Annahme, das Stück sei für

[60]) Rodriguez de Castro, Biblioteca española, T. I. pag. 198 ff.

einen der mimischen Kirchenaufzüge [61]) geschrieben, welche unstreitig die erste Idee zu den bildlichen Darstellungen des Todtentanzes gaben. Von den sonst bekannten Dichtungen verwandten Inhalts unterscheidet sich die unsrige, insofern sie die phantastische Auffassungsweise der Hinfälligkeit des menschlichen Lebens nicht in derb humoristischen Zügen, wie jene, sondern durchgehends im ernsten und feierlichen Kirchenstyle ausspricht. Dem Ganzen geht ein kurzer Prolog in Prosa voraus, welcher den Inhalt des Folgenden kurz darlegt; dann läßt der Tod einen mahnenden Ruf an alle Sterblichen ergehen, worauf ein Prediger zu tugendhaftem Lebenswandel auffordert; wiederum ladet dann der Tod alle Erdgebornen zum unvermeidlichen Tanze, und beginnt diesen sogleich mit zwei Jungfrauen. Dann wird der Reigen mit allen Ständen nach ihrer Rangordnung (Papst, Cardinäle, Patriarchen, Könige, Bischöfe, geistliche und weltliche Herren, Mönche, Weltpriester und so herab bis zu den Handels- und Ackersleuten) fortgesetzt, indem der Tod in der einen Strophe immer den, welchen die Reihe trifft, zum Tanze einladet, in der nächsten aber der Aufgerufene sein Schicksal beklagt. Am Schlusse sprechen die Sterblichen ihre Ergebung und ihre frommen Entschlüsse aus. — Die Beschaffenheit des Stücks läßt vermuthen, daß bei der Darstellung Gesang, Rede, Tanz und Instrumentalmusik mit einander verbunden waren. Die Verse sind zwölfsylbige, in achtzeilige Stanzen abgetheilt.

[61]) S. Carpentier, Glossar. Tom. II. pag. 1103, s. v. Machabaeorum chorea; u. F. Wolf, a. a. O.

Don Pedro Gonzalez de Mendoza, einer der angesehensten Ritter aus Peter's des Grausamen Zeit, aber Anhänger des Heinrich von Trastamare, verfaßte, nach dem Bericht seines Enkels, des berühmten Marques von Santillana, unter andern Gedichten auch „scenische, in der Weise, des Plautus und Terenz, mit Refrain-Liedern (Villancicos) und Serranas" [62]).

In den letzten Decennien des 14. Jahrhunderts, in welche die rasch auf einander folgenden Regierungen Heinrich's II., Johann's I. und Heinrich's III. fallen trat eine neue Phase der Castilianischen Poesie ein, insofern die Kunstdichtung, um ihre höhere Cultur zu bethätigen, hauptsächlich nach äußerlicher Eleganz, nach Gewandtheit des Ausdrucks und künstlichen metrischen Combinationen zu streben begann; dazu trat ein Hang zur Spitzfindigkeit, zu subtilen Untersuchungen über Gegenstände der Galanterie, zu Spielen mit Begriffen und Worten, zum Allegorisiren und zum Entfalten gelehrter Kenntnisse. Auch in frühern Werken finden sich diese Elemente zwar theilweise schon, aber doch nur mehr vereinzelt, während sie jetzt Lebensprincip aller Dichtung wurden, welche mehr sein wollte als die Volkspoesie. Der älteste Tonangeber in dieser Weise war, wie es scheint, der Marques von Villena [63]), dessen langes Leben zwar bis in das 15.

[62]) Die Stelle ist oben Anm. [58]) abgedruckt. Um die letzten Worte richtig aufzufassen, muß man wissen, daß die Präposition en im Alt-Spanischen, wie noch heute im Valencianischen Dialect für con gebraucht wird.

[63]) Fernan Perez de Guzman, Claros varones. Sevilla, 1543. — Sarmiento, Memorias, p. 321.

Jahrhundert hinabreicht, mit einem Theil aber noch dem vorhergehenden angehört. Dieser ausgezeichnete Mann, mit den Fürstenhäusern von Castilien wie von Aragon verwandt, und in beiden Ländern von mächtigem Einfluß, war hier wie dort für das Emporkommen der Kunst besonders thätig; erneuerte in Barcelona das der Academie **des jeux floraux** nachgebildete Institut und führte ein ähnliches in Castilien ein. Die spanische Literatur bereicherte er unter andern durch Uebersetzungen des Virgil und Dante und durch ein Werk „**los trabajos de Hercules,**" von dem noch streitig, ob es ein Gedicht oder eine mythologische Abhandlung in Prosa war. Diese Arbeiten, die noch zur Zeit des Mariana [64]) vorhanden gewesen sein müssen, sind seitdem verschwunden, und nicht besser ist es — was wir besonders zu beklagen haben — einem allegorischen Schauspiel ergangen, das Villena auf Veranlassung der Feierlichkeiten dichtete, mit denen im Jahre 1414 die Krönung des Ferdinand von Castilien zum König von Aragon begangen wurde. Nach dem Chronisten Gonzalo Garcia de Santa Maria waren Gerechtigkeit, Wahrheit, Friede und Barmherzigkeit die handelnden Personen dieses Stücks, welches vor einer glänzenden Versammlung am Hofe von Saragossa aufgeführt wurde [65]). Zurita spricht nur im Allgemeinen von Spielen und **Entremeses**, womit man das Krönungsfest gefeiert habe;

[64]) **Historia de España,** B. XIX. Cap. 8.

[65]) Bouterwek's Annahme, ein von einem castilianischen Dichter zur Verherrlichung eines castilianischen Prinzen verfaßtes Schauspiel sei in limosinischer Sprache geschrieben gewesen, ist durchaus unbegründet.

bei dem Worte **Entremes** darf hier aber kaum an die engere Bedeutung gedacht werden, die es späterhin erhielt[66]).

Die Erhebung dieses Don Fernando zum König von Aragon bildet den Zeitpunkt, seit welchem castilianische Sitte, Sprache und Poesie am Hofe von Saragossa mehr und mehr einheimisch wurden, und die Kunst der limosinischen Sänger, die hier so lange geblüht hatte, in den Hintergrund drängten. Mit mehr Eifersucht strebte Valencia, die literarische Würde seiner Volkssprache zu behaupten; und nach einer Notiz, die sich in den „Nachrichten über das Theater von Valencia, von Luis Lamarca“ findet, wurde dort im Jahre 1394 eine Comödie im Provincial-Dialect **„le hom enamorat y la fembra satisfeta,“** verfaßt von Mosen Domingo Maspous, aufgeführt. In dem benachbarten Castilien hatte unterdessen der jugendliche Johann **II.** (reg. von 1406—1454) den Thron bestiegen und schon früh entschiedne Vorliebe nicht bloß für alles äußerlich Glänzende, sondern zugleich für die edleren Freuden der Kunst und der Poesie an den Tag gelegt. Diese Neigung wuchs und reifte mit den Jahren, und erfüllte seine sonst nicht tadelfreie Regierung mit einem Ruhm, der weithin erscholl; sie machte den Hof von Valladolid zu einem Schauplatz prachtvoller Feste, wie zum Mittelpunkt seinen geistigen Lebens. Wenn auf der einen Seite glänzende Aufzüge, Turniere und Ritterspiele das Auge erfreuten, so befriedigten auf der andern Musik, Gesang und Dichtkunst den Trieb nach höheren Genüssen. Der König selbst ergötzte sich am Dichten[67]) und um ihn sammelten

[66]) **Zurita, Lib. XII. cap. XXXIV.**

[67]) **Fernan Gomez de Ciudad Real, Centon. Epistolar. Ep.** 20 und 76. — **Guzman, Claros varones, Cap. 33.**

sich eine poetische Gesellschaft, welche die vornehmsten Edlen, die ersten Magnaten des Reiches zu ihren Mitgliedern zählte. In ihr glänzten, neben dem schon erwähnten Villena, der Marques von Santillana, Juan de Mena, Gomez Manrique und zahlreiche andere Ritter und Herren, deren Werke in dem Liederbuche des Baëna gesammelt wurden und theilweise in den späteren **Cancionero general** übergegangen sind. Der Mittelpunkt der Bestrebungen aller dieser Männer war, mit geflissentlicher Vermeidung alles Volksmäßigen, die Kunstpoesie, und wir finden in ihren Werken statt der unmittelbaren Ergüsse der Empfindung nur zu oft Sentenzenkram und unpoetische Syllogismen, statt des Ausdrucks wahrer Leidenschaft gedrechselte Phrasen. Die Sprache des Herzens weicht der Sucht, durch schwierige Reimverschlingungen und prosodische Kunststücke Erstaunen zu erregen, die alte Einfachheit und Naturtreue dem Hang zu rhetorischen Ausschmückungen und weitläuftigen Allegorien.

Die am Hofe Johann's **II.** vorwaltende Richtung war somit nicht diejenige, von der sich eine Berücksichtigung und Pflege der populären Anfänge des Dramas erwarten ließ. Diese gelehrten Herren wähnten, den Adel der Poesie aufrecht zu halten, wenn sie die Kunstdichtung so scharf wie möglich von der volksmäßigen schieden. Unter den zahlreichen Spielen und Aufzügen, an denen der Hofstaat des Königs Wohlgefallen fand, werden allerdings auch einzelne dramatische Vorstellungen erwähnt. Ein Chronist dieser Zeit erzählt unter andern: „Bei den glänzenden Festen, die Johann im Jahre 1436 seiner Schwester, der Königin von Aragon, gab, erschienen die Ritter in ihrer

reichsten Kleidung, und hierauf wurden Tänze und mimische Spiele aufgeführt." Ferner: „Im Jahre 1440 begaben sich der Graf von Haro, der Marques von Santillana und der Bischof von Burgos nach Logroño, um die Infantin Doña Blanca, Gemahlin des Prinzen Heinrich, und ihre Mutter, die Königin von Navarra, zu empfangen und zu geleiten; der Graf von Haro veranstaltete sodann in Briviesca viele Festlichkeiten zur Unterhaltung dieser Damen, unter andern mimische Spiele, Stiergefechte und Lanzenstechen" [68]). Aber diese Vorstellungen gehörten vermuthlich dem Bereich der ältern Volksschauspiele an; oder versuchte sich ein Dichter der höhern Classe einmal im Drama, so suchte er geflissentlich alle Uebereinstimmung mit jenen zu meiden, und konnte so nur Werke liefern, die ohne lebendige Wirkung vorübergehen mußten. Doch auch von derartigen Leistungen haben wir wenig Kunde. Das einzige in den Umgebungen Johanns II. entstandene Gedicht, das in dieser Hinsicht noch in Betracht kommen kann, ist die Comedieta de Ponza des Marques von Santillana [69]). Die Ueberschrift wenigstens läßt ein Drama

[68]) Crónica del rey D. Juan II. — In der Chronik vom Alvaro de Luna heißt es von Johann II.: Fué muy inventivo, e mucho dado a fallar invenciones, é sacar entremeses en fiestas, ó en justas, ó en guerra, en las cuales invenciones muy agudamente significaba lo que queria. — Crónica de D. Alvaro de Luna. Madrid, 1784, pag. 182.

[69]) Ungedruckt, aber in verschiednen Handschriften auf der königlichen Bibliothek zu Paris vorhanden (am correctesten in dem Bande 7824). Die einzige Besprechung dieses Stücks, die ich bei neueren Schriftstellern gefunden habe, ist in Martinez de la Rosa, Obras literarias, B. II.; unter den älteren führt Herrera in seinem Com-

erwarten; aber in welchem Sinne der Verfasser das Wort Comödie gebrauchte, und welche verworrene Vorstellung überhaupt er von den verschiednen Dichtungsarten hatte, geht aus seiner Dedication des Stücks an Doña Violante de Prados, Gräfin von Modica und Cabrera, hervor. „Ich habe das Gedicht **Comedieta** betitelt — sagt er hier — insofern die Dichter drei verschiedene Namen für die von ihnen behandelten Stoffe erfunden haben; nämlich Tragödie, Satire, Comödie. Tragödie ist diejenige Dichtart, welche vom Sturz großer Könige und Fürsten berichtet, wie von dem des Hercules, des Priamus, des Agamemnon und Anderer, deren Leben fröhlich begann und lange so fortdauerte, aber zuletzt traurig endete; in dieser Weise schrieb Seneca der Jüngere seine Tragödien und Johann Bocaccio sein Buch **de casibus virorum illustrium.** Satire ist diejenige Gattung, in welcher ein Dichter Namens Satirus schrieb, der die Laster heftig tadelte und die Tugenden lobte; — — — Comödie aber heißt die, welche von Solchen handelt, deren Anfänge mühevoll sind, deren Leben aber in der Mitte und am Ende fröhlich und glücklich wird, und von dieser Art machte Terenz Gebrauch und Dante in seinem Buch, in dem er erzählt, er habe zuerst die Schmerzen und Leiden der Hölle gesehen, und sodann das Fegefeuer, und zuletzt sehr vergnügt und glücklich das Paradies." — Für die Darstellung ist die **Comedieta de Ponza** augenscheinlich nicht bestimmt gewesen; durch die dialogische Form aber und durch einige, wenn auch nicht eben reichliche Handlung wird sie dem Gebiet

mentar zum Garcilaso (Sevilla, 1580, S. 541) mehrere Stellen daraus an.

des Drama's nahe gerückt. Ihr Inhalt hat auf die Seeschlacht Bezug, welche am 25. August 1435 in der Nähe der Insel Ponza zwischen den Genuesern und den Königen von Aragon und Navarra geliefert wurde und mit der Niederlage und Gefangennahme der letztern endigte [70]). Der Dichter beginnt mit einigen einleitenden Worten, worin er auf die Unbeständigkeit alles Irdischen hinweist, und erzählt dann, nach einer Anrufung Jupiters und der Musen, wie er an einem düstern Herbsttage in einer wüsten Gegend vom Schlaf überwältigt worden sei; da bringt eine schmerzhafte, thränenreiche Rede an sein Ohr; er erwacht und sieht vier gekrönte, aber tief trauernde Damen vor sich stehen. Es sind die Königin Mutter (Doña Leonor), die Königinnen von Aragon und Navarra, und die Infantin Doña Catalina. Hinter ihnen steht der Dichter Bocaccio, mit grünendem Lorbeer geschmückt. Die hohen Frauen brechen nach einander in Wehklagen über die unglückliche Seeschlacht aus, und Doña Leonor fordert den Boccaz auf, ihr Leiden zu besingen, einen gewaltigeren Stoff könne er nicht finden. Dieser antwortet auf italienisch; jene aber fährt fort, zuerst ihr früheres Glück, dann die trüben Vorahnungen und Träume zu schildern, die ihr das kommende Mißgeschick geweissagt hätten. Sie liest darauf einen Brief, der den Kampf der Spanier gegen die Genueser ausführlich schildert, und mit der Nachricht endigt, wie die ganze spanische Flotte mit Königen, Prinzen und Baronen in Feindeshand gefallen sei. Die Königin Mutter sinkt, von Schmerz überwältigt, todt zu Boden; die An-

[70]) Crónica del rey D. Juan II. pag. 261. — Mariana Hist. gen. de España, Lib. 21. cap. 9.

dern stürzen wehklagend über sie; da erscheint **Fortuna**, um die Trauernden durch Darstellung der wechselnden Schicksale, die sie mit sich führt, zu trösten, setzt in einer langen Rede auseinander, wie kein Unglück ewig währe, und prophezeiht die baldige Befreiung der Könige. Zuletzt sieht der Dichter die wiedergekehrten Señoren vor sich, stimmt in das Frohlocken der Fürstinnen ein, und schließt mit einer Nachrede in eignem Namen das Gedicht, das unbedingt zu den vorzüglichsten jener Zeit gehört und, wie sehr es auch an den allgemeinen Gebrechen der damaligen Kunstdichtung leidet, reich an ächt poetischen Schönheiten ist.

In dem **Corbacho** des Erzpriesters von Talavera, eines Autors dieser Zeit, ist von einer Darstellung der Passion in der Kirche **del Carmen** die Rede.

Fällt die Ausbeute, welche die Geschichte des Drama's in der Zeit Johann's **II.** machen kann, nur gering aus, so sind die folgenden Jahre noch unergiebiger für sie. Die Schwäche und Charakterlosigkeit Heinrich's **IV.**, das ausschweifende Leben der Königin, die Zwistigkeiten zwischen Beiden und die dadurch genährten Parteiungen der Großen machten Hof und Land zu einem Schauplatz der Anarchie, auf welchem Wissen und Bildung nur spärlichen Raum finden konnten. Zudem ließ die finstere Gemüthsstimmung des Königs den fröhlichen Künsten keine Aufmunterung angedeihen; und nur mit Wehmuth konnte daher der Dichter Jorge Manrique, der in seinem Alter noch diese trübe Zeit erleben mußte, auf die schönen Tage am Hofe Johann's **II.** zurückblicken. „Was — ruft er aus — ist aus dem König Johann geworden? Was aus den Infanten von Aragon? Was aus so vielen jugendlichen Rittern? Was aus so

vielen Erfindungen, die sie ersannen? Die Turniere und Ritterspiele, der Schmuck, die Stickereien und die Helme' sind sie etwas anderes gewesen, als leere Worte? Ist es ihnen anders ergangen, als dem Grün der Felder? Wohin sind die Damen mit ihrem Hauptschmuck, ihren Kleidern, ihren Düften? Wohin die lodernden Flammen der Liebenden? Wohin ist der Gesang der Troubadours und ihre wohlstimmige Musik? Wohin sind jene Tänze und die schön gewählten Trachten derer, die sie aufführten [71])?"

[71]) Que se hizo el Rey D. Juan?
Los Infantes de Aragon
Qué se hicieron?
Qué fué de tanto galan?
Qué fué de tanta invencion
Como truxeron?
Las justas y los torneos,
Paramentos, bordadurus
Y cimeras,
Qué fuéron sino devaneos?
Qué fuéron sino verduras
De las éras?

Qué se hicieron las damas,
Sus tocados, sus vestidos,
Sus olores?
Qué se hicieron las llamas
De los fuegos encendidos
De amadores?
Qué se hizo aquel trovar,
Las músicas acordadas
Que tañian?
Qué se hizo aquel danzar,
Aquellas ropas chapadas
Que traian?

Die unter dem Namen Mingo Rebulgo bekannten Strophen, in denen ein Dichter aus Toledo, Rodrigo de Cota der Aeltere, eine Schilderung vom Hofe Heinrich's IV. entwarf [72]), haben kaum etwas anderes als die dialogische Form mit dem Drama gemein. Mehr als dieses seltsame Zwitterding von Satire und Schäfergedicht zieht ein hübsch versificirtes Gespräch, das im **Cancionero general** eben diesem Verfasser zugeschrieben wird, unsere Aufmerksamkeit auf sich; denn nach der Ueberschrift zu schließen, war dasselbe auf Darstellung, sogar mit einem gewissen scenischen Apparat, berechnet [73]). Die ganze Action des Stückchens besteht in einem Streit zwischen Amor und einem Greise, wobei dieser zuletzt unterliegt.

An die Erwähnung des allgemeinen Liederbuchs [74a]) schließt sich füglich eine Hinweisung auf die übrigen Gedichte in dialogischer Form, die dasselbe enthält. Zwei artige Gespräche, das eine zwischen Amor und einem Verliebten, das andere zwischen den Augen und dem Herzen, rühren von einem Alonso de Cartagena her [74b]). Ein anderes von Puerto Carrero [74c]) weist schon ein größeres

[72]) Velasquez, Bouterwek und die ihnen nachgeschrieben haben, sind im Irrthum, wenn sie auf die Regierungszeit Johann's II. beziehen, was offenbar auf Vorfälle aus der seines Nachfolgers anspielt.

[73]) **Comienza una obra de Rodrigo de Cota á manera de diálogo entre el Amor y un viejo, que escarmentado de él muy retraido se figura en una huerta seca y destruida, do la casa del Placer derribada se muestra, cerrada la puerta, en una pobrecilla choza metida etc.**

[74a]) Die älteste Ausgabe ist von 1511, **Valencia por Christoval Hoffmann.**

[74b]) **Cancionero general. Amberes, 1573, fol. 64** und **fol. 113.**

[74c]) **Ib. fol. 244.**

Personal auf; **ein** Gedicht vom Comendador Escriva endlich [74d]), worin **der** Verfasser sich selbst, seine Geliebte, den Amor, die Hoffnung und das Herz redend einführt, verdient den Namen eines kleinen allegorischen Drama's. — Diese Stücke können übrigens nicht mit Bestimmtheit in die Zeit Heinrich's IV. gesetzt werden, da der Herausgeber des **Cancionero** auch aus den folgenden Decennien sowohl, als aus den Jahren Johann's II. gesammelt hat, und nur selten Andeutungen über die Entstehungszeit des Einzelnen gibt.

Inzwischen hatten die dramatischen Vorstellungen in den Kirchen mit allen den alten Mißbräuchen fortbestanden, ja der Unfug, dem schon Alfonso X. zu steuern bemüht gewesen war, scheint seit jener Zeit, in Folge der immer mehr eingerissenen Regellosigkeit der Kirchendisciplin, stärker als je um sich gegriffen zu haben. Das Concil von Aranda, das im Jahre 1473 der Sittenlosigkeit und Unwissenheit der entarteten Geistlichen entgegenwirken sollte, fand sich daher berufen, ein dem früheren Alfonsinischen ähnliches Gesetz zu erlassen. In diesem wird mit lebhafter Mißbilligung der Unsitte erwähnt, die sich bei den Metropolitan-, Cathedral- und anderen Kirchen eingeschlichen habe; am Fest der Geburt Jesu, an denen des Stephanus, Johannes und der unschuldigen Kindlein, bei der Feier der neuen Messen und an gewissen anderen Festtagen würden theatralische Spiele, Masken, monströse Gestalten, Schau-Aufzüge und viele unanständige und verschiedenartige Figuren in die Gotteshäuser eingeführt; man mache Tumult, sage schändliche Gedichte und Spottreden her, und das

74d) *Ib. fol. 322.*

Alles während des Gottesdienstes selbst, so daß dieser dadurch gestört werde. Das Gesetz untersagt sodann dergleichen Unfug auf's strengste, und bestimmt Strafen für die Geistlichen, die das Gebot übertreten oder zu dessen Uebertretung behülflich sein sollten. Am Schlusse jedoch werden die anständigen und erbaulichen Vorstellungen an den genannten sowohl, als an anderen Festtagen ausdrücklich von dem Verdammungsurtheil ausgenommen [75]).

Ob das geistliche Schauspiel, später die eigentliche Heimath der Allegorie, schon um diese Zeit die nachherige

[75]) Quia quaedam tam in metropolitanis quam in cathedralibus et aliis ecclesiis nostrae provinciae consuetudo inolevit et videlicet in festis Nativitatis Domini nostri Jesu Christi, et sanctorum Stephani, Ioannis et Innocentium aliisque certis diebus festivis, etiam in solemnitatibus missarum novarum (dum divina aguntur) ludi theatrales, larvae, monstra, spectacula, nec non quam plurima inhonesta et diversa figmenta in ecclesiis introducuntur, tumultuationes quoque et turpia carmina et derisorii sermones dicuntur, adeo quod divinum officium impediunt et populum reddunt indevotum: nos hanc corruptelam sacro approbante concilio, revocantes hujusmodi larvas, ludos, monstra, spectacula, figmenta, tumultuationes fieri, carmina quoque turpia et sermones illicitos dici, tam in metropolitanis quam cathedralibus ceterisque nostrae provinciae ecclesiis dum divina celebrantur praesentium serie omnino prohibemus: statuentes nihilominus, ut clerici, qui praemissa ludibria et inhonesta figmenta officiis divinis immiscuerint aut immisceri permiserint, si in praefatis metropolitanis seu cathedralibus ecclesiis beneficiati exstiterint, ex ipso per mensem portitionibus suis mulctentur: si vero in parochialibus fuerint beneficiati triginta et si non fuerint quindecim regalium poenam incurrant fabricis ecclesiarum et tertio synodali aequaliter applicandam. Per hoc tamen honestas repraesentationes et devota quae populum ad devotionem movent, tam in praefatis diebus quam in aliis non intendimus prohibere.

Eigenthümlichkeit zu entwickeln begonnen hatte, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden; aber die Worte **diversa figmenta, monstra etc.** lassen sich gewiß nicht unpassend auf allegorische Figuren beziehen.

Im dritten Buche des Ritterromans **Tirante el Blanco** (1490) wird von Zwischenspielen geredet, die am Frohnleichnamsfeste aufgeführt wurden.

Auf den Beschluß des Concils von Aranda folgten in Kurzem noch verschiedne im nämlichen Sinn erlassene Verordnungen [76]); aber das Unwesen ward trotz der Sorgfalt der Kirchenobern nicht ausgerottet und verdiente im folgenden Jahrhundert wiederum die ernsteste Rüge.

[76]) Eine solche ward z. B. im Jahre 1475 zu Gerona gegeben (**España sagrada**, T. 45. S. 17).

Digitized by Google

Zweites Buch.

Von der beginnenden literarischen Cultur des spanischen Drama's durch Juan del Encina bis zum Auftreten des Lope de Vega.

Die furchtbare Anarchie, die nach der Entsetzung Heinrich's IV. (1465) Castilien zerrüttete, dauerte noch über den Tod dieses Fürsten (1474) hinaus. Isabelle, die Schwester des Verstorbenen, konnte ihre zweideutigen Successionsrechte nicht anders als mit Waffengewalt gegen die Infantin Johanna und deren Anhang geltend machen, und gelangte erst im Jahre 1476, nachdem sie durch Besiegung des Königs von Portugal bei Toro ihren Gegnern die Hauptstütze genommen hatte, zum ungestörten Besitz des Throns. Von nun an kehrten unter dem kraftvollen und doch milden Scepter der edlen Fürstin Ruhe und Friede in das, lange von wilden Partheikämpfen zerrissen gewesene Land zurück. Zugleich führte die, schon 1469 geschlossene Verbindung Isabellens mit dem Erben von Aragon [1])

[1]) Blas Nasarre und nach ihm Luzan, Velasquez und Jovellanos erzählen von einer dramatischen Vorstellung, die bei dieser Vermählungsfeier Statt gefunden habe. Ehe jedoch die Quelle genannt wird, aus der die Nachricht fließt, wird man dieser kaum Glauben schenken können. Denn wenn schon im Allgemeinen unwahrscheinlich ist, daß eine Verbindung, die heimlich und wider den Willen des Königs von Castilien zu Valladolid geschlossen wurde, auf solche Weise sollte gefeiert worden sein, so wird die Angabe noch besonders dadurch verdächtigt, daß weder Hernando de Pulgar, noch Diego Enriquez del Castillo, noch Juan de la Cruz, noch Alonso de Palencia in ihren ausführlichen Chroniken einer solchen Vorstellung irgend erwähnen.

eine wichtige Aenderung in dem Zustande von ganz Spanien herbei; denn als Ferdinand im Jahre 1479 auf den, durch den Tod Johann's II. erledigten Thron seines Erblandes gelangte, wurden die beiden Hauptstaaten der Halbinsel unter einem Herrscherpaare vereinigt. Diese Verbindung, die freilich erst nach dem Tode Ferdinands vollkommen wurde, gab der nun gegründeten spanischen Monarchie eine Kraft und Autorität, wie die getrennten Reiche sie nie erlangen konnten; im Innern befestigte sie das Ansehen der Regierung den Großen gegenüber, nach Außen öffnete sie der Herrschbegier und dem Glaubenseifer eine Bahn, an deren Betretung oder nachdrücklicher Verfolgung die beiden Staaten sich bisher durch politische Eifersucht gegenseitig behindert hatten. Schon 1492 fiel Granada und mit ihm der letzte Haltpunkt der Mauren in dem Lande, in dem sie sich sieben Jahrhunderte lang behauptet hatten. Fast gleichzeitig erschloß Columbus der spanischen Macht einen Weg, der sie zur Herrschaft über unermeßliche Länderstrecken führen sollte; und nicht lange nachher fügte Gonsalvo von Cordova auch noch den Besitz von Neapel zu den übrigen Erwerbungen des glücklichen Herrscherpaares. In dieser glorreichen Zeit begann der mächtige Aufschwung, der die spanische Monarchie bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts zur größten und glänzendsten in Europa machte; und wie große politische Begebenheiten mit der Entwickelung des Geistes und Sinnes der Nationen stets in Wechselwirkung stehen, so erhob und kräftigte sich auch das spanische Nationalgefühl an den Großthaten dieser Tage. Aber noch in anderer Beziehung begründet die Zeit Ferdinand's des Katholischen und der Isabelle eine neue Aera in der Ge-

schichte der spanischen Cultur. Eifriger, als alle früheren, waren diese Regenten bemüht, die Bildung ihrer Unterthanen zu fördern; sie selbst und die Großen ihres Hofes schritten der Nation als Pfleger der Künste und Wissenschaften voran, und ihr Beispiel mußte um so nachhaltiger wirken, da es das Vorurtheil widerlegte, als sei edlere Geistesthätigkeit mit den Rittertugenden unvereinbar [2a]). Vor Allen war die Königin, die selbst noch in spätern Jahren, bei vielfachen sonstigen Geschäften, die Mängel ihrer eignen Erziehung durch eifrige Studien zu ergänzen suchte, auf Ermunterung jedes geistigen Strebens bedacht. Zahlreiche, aus dem Auslande berufene Gelehrte verpflanzten neue Zweige des Wissens auf spanischen Boden; der Cardinal Cisneros gründete neben andern Bildungsschulen die Universität von Alcalá; die Verbindung mit Italien mußte für das Gedeihen der Künste wie der Studien gleich ersprießlich sein. Und so kam es bald dahin, daß, nach dem Ausdruck eines gleichzeitigen Schriftstellers, nicht mehr für einen Edlen gehalten wurde, wer sich nicht neben der Waffenführung auf Wissenschaft und Poesie verstand. Zahlreiche Dichter und Troubadours wurden durch Lohn und Ehre, die ihrer dort harrten, an den Hof gezogen [2b]). Die Aufzählung der Werke in Prosa und Versen, die in

[2a]) S. die treffliche Schilderung des Culturzustandes dieser Zeit in D. Diego Clemencin's **Elogio de la reina Isabel** (Band VI. der **Memorias de la Academia de la Historia**).

[2b]) **Quien podrá contar la grandeza, el concierto de su corte, la cavalleria de los Nobles de toda España, Duques, Maestres, Marqueses é Ricos homes; los Galanes, las Damas, las Fiestas, los Torneos, la Moltitud de Poetas é trovadores etc. El Cura de los Palacios, Reyes Católicos, cap. 201.**

diesen Jahren, großentheils auf Veranlassung oder unter Begünstigung Isabellens, entstanden, würde ein ansehnliches Verzeichniß bilden. Und die überwiegende Mehrzahl dieser Werke ist — ein nicht zu übersehender Punkt — in castilianischer Sprache geschrieben, die sich hier in ungemeiner, binnen Kurzem erlangter Vervollkommnung zeigt. Denn die einsichtsvolle Königin ließ, wie sehr sie auch das von den Gelehrten noch immer bevorzugte Lateinische zu würdigen wußte, jede Art von Aufforderung zur Pflege der Landessprache ergehen. Zugleich gab das Aufhören der politischen Selbstständigkeit von Aragon der castilianischen ein entschiednes Uebergewicht über die übrigen Mundarten der Halbinsel. Die Klänge der aragonischen und catalonischen Troubadours verstummten; das limosinische Romanzo hörte auf, literarisch cultivirt zu werden, und sank, wie schon früher das gallizische, zum gemeinen Volksdialect herab; und wie Castilien das gebietende Land wurde, so erhoben sich auch seine Sprache und Poesie zu einer Herrschaft, die ihren Einfluß selbst über die Gränzen Spaniens hinaus erstreckte.

Dieser Umschwung im ganzen Leben der Nation konnte nicht vorübergehen, ohne entsprechende neue Gestaltungen in der Poesie hervorzurufen. Diese machen sich zunächst in Inhalt und Ton der erzählenden Volkslieder bemerkbar. Wenn die frühere spanische Dichtung wenig von arabischem Einfluß berührt worden war, so nahm sie jetzt, nach dem Falle des letzten maurischen Reiches, nicht wenig von orientalischem Geiste in sich auf. Denn daß die Gesänge von den Vorgängen in Granada, die frühesten, die in dem reicheren Stoff und Colorit an arabische Vorbilder erinnern,

erst nach der Eroberung dieser Stadt entstanden sind, kann kaum bestritten werden; eben so wenig aber, daß der Anhauch des Morgenlandes von hier aus belebend und verschönernd auf die spätere spanische Poesie gewirkt hat, wenn auch dieser Einfluß vorerst nur auf ein Feld der Dichtung beschränkt blieb und noch Zeit bedurfte, um sich nach den andern hin Bahn zu brechen. — Ein hervorstechender Charakter ward vielen Romanzen aus dem Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts noch dadurch aufgeprägt, daß sich damals auch die Kunstdichter dieser Form bemächtigten, freilich nicht immer zum Vortheil der Gattung und ihrer schlichten Weise.

Die kunstmäßige Lyrik dieser Zeit, wie sie sich in den Liederbüchern des Ramon Lluvia, Juan de Padilla, Iñigo de Mendoza und Anderer, so wie in einem Theil des **Cancionero general** zeigt, hält zwar im Wesentlichen noch durchaus an dem ältern Styl fest; allein den Impuls zu einer neuen Wendung derselben gaben schon 1504 die durch die Eroberung Neapels herbeigeführten nahen Berührugspunkte zwischen Spaniern und Italienern. Die so bewirkte Bekanntschaft mit der Literatur der Letztern, die eben in ihrer Blüthe stand, machte die spanischen Dichter mit einer von der ihrigen wesentlich verschiednen, höher ausgebildeten Lyrik bekannt und bewirkte eine Modification des alten Nationalgesanges. Noch bevor sich unter Karl V. die neue Richtung in entschiedner Nachbildung des Fremden geltend machte, finden sich einzelne Versuche, die in Form und Geist den Einfluß italienischer Muster bekunden.

Nach allen diesen Prämissen muß die Vermuthung nahe liegen, daß dieselbe Periode, die in den übrigen Gat-

tungen der Poesie so entschiedne Umwandlungen hervorrief, auch für das Drama eine neue Phase herbeigeführt haben werde. In welcher Art dies wirklich der Fall gewesen sei, wird sich gleich herausstellen; hier vorerst nur ein Wort, um den Wendepunkt des Schauspiels in der Zeit Ferdinand's und der Isabella von vorne herein in das richtige Licht zu setzen. Das wesentlichste Hinderniß, das bisher der Entwicklung des Theaters entgegen gewesen war, hatte in der strengen Scheidung zwischen Kunst- und Volksmäßigem bestanden. Wurden diese Schranken eingerissen, verschmähten gebildete Dichter es nicht, auf die populären Elemente einzugehen, um zugleich das Volk und den feineren Geschmack zu befriedigen, so war die Bahn betreten, auf der allein das Drama, die einseitige Richtung überwindend, zu freierer Ausbildung gelangen konnte. Daß aber, gegen Ende des 15. Jahrhunderts, ein solcher Schritt, wenn auch nur mit schwankendem und unsicherem Fuß, gethan wurde, und wie man auf dem einmal eingeschlagenen Wege von nun an mit immer festerem Auftreten fortschritt, zeigen die Werke des Juan del Encina und seiner Nachfolger.

Juan del Encina [3]).

„Im Jahre 1492 — heißt es im **Catalogo real de España** [4]) — fingen die Gesellschaften an, öffentlich Co-

[3]) Nicolas Antonio, Bibliotheca Hispana nova. — Sarmiento, Memorias. — Moratin, Origenes del teatro español.

[4]) Catalogo real y genealogico de España por Rodrigo Mendez de Silva. Madrid, 1656. 4. fol. 121.

mödien von Juan del Encina darzustellen, einem Dichter von großer Anmuth, Scherzhaftigkeit und Unterhaltungsgabe." — Hiermit stimmt überein, was Agustin de Rojas in seinem noch oft zu erwähnenden, für die Geschichte des spanischen Theaters wichtigen Werke sagt [5]): „In demselben Lande, wo die Comödie am weitesten gediehen ist, hat man doch ihren Gebrauch am spätesten kennen gelernt, nämlich in unserm Spanien. Denn in jener glücklichen Zeit, als das glorreiche Königspaar, Don Fernando und Isabelle, die Vertreibung der Morisken aus Granada vollendete, begann die Inquisition und zugleich unsere Comödie. Juan de la Encina [6]), jener ausgezeichnete Dichter, war der Erste, der zu einer so schönen Reihenfolge den Anfang machte. Wir haben drei Eklogen von ihm, die er selbst vor dem Admiral und der Herzogin von Castilien und von Infantado darstellte; diese waren die ersten; und zu desto mehr Ruhm für ihn und für unsere Comödie, wurde in denselben Tagen, wo Colon den Reichthum Indiens und die neue Welt entdeckte, und der große Feldherr das Königreich Neapel zu unterwerfen begann, auch der Gebrauch der Comödie entdeckt, damit Alle angespornt würden, gute, heroische und ausgezeichnete Handlungen zu vollbringen, indem sie Thaten so großer Männer dargestellt sähen" u. s. w.

[5]) **Viage entretenido de Agustin de Roxas. Madrid, 1603. Loa de la Comedia.**

[6]) Der Name wird bald so, bald **del Encina** geschrieben; die letztere Schreibart scheint aber die richtigere zu sein, da sie sich in den ältesten Ausgaben von Encinas Werken findet.

Die Zusammenstellung der Inquisition mit der Comödie ist freilich seltsam, und Spanien hatte jedenfalls Ursache, die letztere Erfindung vorzuziehen.

Die in der zuletzt angeführten Stelle ausgesprochene Meinung, als bildeten die Stücke des Encina den ersten Anfang des spanischen Schauspiels überhaupt, braucht hier nicht widerlegt zu werden; der vorhergehende Abschnitt hat zur Genüge dargethan, in wie viel frühere Zeiten sich derselbe verliert. Aber eine neue Epoche des spanischen Theaters, das sich in ihnen zuerst zu literarischer Bildung zu gestalten anfing, beginnt allerdings mit den Dichtungen des Encina. Denn es ist wohl erlaubt, aus der Beschaffenheit dieser und aus dem Aufsehen, welches sie machten, einen Rückschluß auf jene ältern Schauspiele zu thun. Hiernach müssen die Darstellungen, die bisher in den Kirchen und auf den Straßen das Volk erbaut oder ergötzt hatten, von ganz geringem poetischem Gehalt gewesen sein; was aber von einzelnen Dichtern zur Aufführung bei Hoffesten in dramatischer Form verfaßt worden war, hatte völlig isolirt dagestanden. Encina's Stücke dagegen waren die ersten, welche das Volksmäßige durch poetische Cultur zu veredeln suchten, und zum Entstehen eines Theaters, das Popularität mit höheren Anforderungen vereinigte, den Anstoß gaben. Die Zeit, in welcher diese Anregung Statt fand, fällt — worauf auch Rojas hinweist — auf merkwürdige Weise mit der Periode zusammen, in welcher die spanische Monarchie ihren ersten mächtigen Aufschwung nahm. Aber das Drama sollte mit dem Staat nicht gleichen Schritt halten; das 16. Jahrhundert, die Glanzperiode der spanischen Macht, verging, bevor es zu seiner

höchsten Blüthe gelangte, und erst als die politische Größe Spaniens in Verfall gerieth, erhob sich sein Theater zu einem Glanz und Reichthum, der eine theilweise Herrschaft über alle europäischen Bühnen übte.

Doch kehren wir auf den Mann zurück, der als der erste spanische Dramatiker von einiger Bedeutung zu nennen ist, wenn gleich sich von den eigentlichen Vorzügen seiner Nachfolger noch wenig in seinen Werken ankündigt. Juan del Encina war um 1469 in Salamanca oder dessen Nachbarschaft geboren und vollendete seine Studien in eben dieser Stadt. Er kam früh in die nähere Umgebung des Hofes und hatte sich besonders der Gunst des Don Fadrique de Toledo, ersten Herzogs von Alba, zu erfreuen. Sein poetisches Talent muß sich früh entwickelt haben, denn schon 1492, also ungefähr 24 Jahre alt, kündigte er eine Ausgabe seiner gesammelten Werke an. Diese erschien 1496 zu Salamanca und 1501 bedeutend vermehrt zu Sevilla [6a]). Die drei ersten Theile derselben enthalten Lieder im spanischen Nationalstyl und eine sehr zierliche Umbildung der Eklogen des Virgil, den vierten aber füllt eine Reihe von Versuchen in dramatischer Form [6b]). Diese kleinen Stücke hatte Encina in

[6a]) Cancionero de todas las obras de Juan del Encina. En Salamanca 20 de Junio 1496, fol., gothische Lettern. Sevilla, Juanes de Pegnicer y Magno Herbst (Pegnitzer und Herbst, zwei Deutsche), 1501. — Spätere Ausgaben sind: Burgos, 1505. — Salamanca, Hans Gysser, 1509. — Zaragoza, 1512 und 1516.

[6b]) Die Titel dieser Stücke sind folgende:

1. Egloga representada en la noche de la Navidad de nuestro Salvador. 2. Egloga representada en la misma noche de Navidad. 3. Representacion á la muy bendita pasion y muerte

den Jahren 1492 bis 1498 verfaßt, um sie an Feiertagen und bei sonstigen festlichen Gelegenheiten vor seinen Gönnern, dem Herzog und der Herzogin von Alba, dem Don Fadrique Enriquez, Admiral von Castilien, Don Iñigo Lope de Mendoza, Herzog von Infantado, und dem Prinzen Don Juan darstellen zu lassen.

Von seinen spätern Schicksalen weiß man, daß er eine Zeit lang in Rom lebte und hier im Jahre 1514 eine Farce **Placida é Vitoriano** drucken ließ, die später von der Inquisition verboten wurde und spurlos verschwunden zu sein scheint. Encina soll ausgezeichnete Kenntnisse in der Musik besessen haben und von Leo **X**. zum Director der päpstlichen Capelle ernannt worden sein. Im Jahre 1519 begleitete er einen Marques von Tarifa auf seiner Reise in's gelobte Land und besang zugleich diese Pilgerfahrt in einem Gedicht, das er 1521 unter dem Titel **Tribagia** zu Rom herausgab. Er war inzwischen Priester geworden, und wohl schon stufenweise zu höhern geistlichen Würden emporgestiegen, als er für seine Verdienste mit dem Priorat von Leon belohnt wurde und in dieser Eigen-

de nuestro Redentor. 4. Representacion á la santisima resurreccion de Cristo 5. Egloga representada en la noche postrera de carnal. 6 Egloga representada en la mesma noche de antruejo ó carnestollendas. 7. Egloga representada en recuesta de unos amores. 8. Egloga representada por las mesmas personas que en la de arriba van introducidas 9. Aucto del Repelon. 9. Representacion por Juan del Encina ante el muy esclarecido principe D. Juan 10. Egloga trovada por Juan del Encina, en la cual se introducen tres pastores, Fileno, Zambardo é Cardenio. 11. Egloga trovada por Juan del Encina representada la noche de Navidad.

schaft nach Spanien zurückkehrte. Er starb im Jahre 1534 zu Salamanca, und liegt in der Cathedrale daselbst begraben.

Die kleinen dialogisirten Stücke im **Cancionero** des Encina sind nicht chronologisch geordnet, allein abgesehen von manchen Anspielungen auf Zeitumstände, aus denen sich bisweilen auf die Zeit ihrer Entstehung schließen läßt, hält es nicht schwer, an ihrer innern Beschaffenheit die frühern von den spätern zu unterscheiden. Die einfache Gesprächsform ohne alles dramatisches Interesse läßt leicht die ältesten erkennen, während die spätern in Darstellung einer fortschreitenden Handlung und in einer gewissen Nüancirung der Charaktere sich mehr und mehr dem Drama im eigentlichen Sinne nähern.

Nach diesen Kennzeichen scheinen die Eklogen auf die Geburt des Erlösers die frühesten zu sein. Sie wurden am Weihnachtsabend in den Pallästen der oben erwähnten Großen aufgeführt, und man hat keinen Grund, die Angabe des **Catalogo real**, der die erste dieser Darstellungen in's Jahr 1492 setzt, zu bezweifeln [7]).

[7]) Auf jeden Fall ist es irrig, wenn Nasarre, Luzan und Lampillas angeben, schon zur Vermählungsfeier Ferdinand's und der Isabelle sei ein Stück von Encina aufgeführt worden. Denn wenn, wie oben bemerkt wurde, schon überhaupt zu bezweifeln ist, daß bei dieser Gelegenheit eine dramatische Vorstellung Statt gefunden habe, so kann man aus der **Tribagia** des Encina beweisen, daß ein Stück von ihm um jene Zeit nicht vorhanden sein konnte; denn hier sagt er, er sei im Frühling 1519 fünfzig Jahre alt gewesen; er muß also um's Jahr 1469, als jene Vermählung Statt fand, geboren worden sein.

Die Form des Hirtengedichts, in der hier das Drama auftritt, kann nicht zufällig genannt werden. Sie war nicht etwa, wie man behauptet hat, durch die Strophen von Mingo Rebulgo oder durch die Virgil'schen Eklogen, die Encina übersetzt hatte, veranlaßt, sondern durch eine Reihe ähnlicher, nur unvollkommnerer Darstellungen bedingt, durch die seit lange die Christnacht in den Kirchen gefeiert worden war. Man erinnere sich, daß schon in der frühesten christlichen Zeit der Hymnus **Gloria in excelsis Deo** antiphonisch gesungen, und daß nach dem bestimmten Zeugniß der **Siete partidas** eben dieser Gruß der Engel an die Hirten in Spanien schon im 13. Jahrhundert dramatisch dargestellt zu werden pflegte.

Die erste Ekloge Encina's, der Ueberschrift nach in der Weihnachtsnacht aufgeführt, ist ein einfaches Gespräch zwischen zwei Schäfern, ohne nähern Bezug auf den Gegenstand des Festes, als daß einer der beiden Hirten der Herzogin (von Alva) im Namen des Dichters einige Strophen auf das Christkind überreicht. — Etwas mehr Leben schon hat das zweite Stück. Vier Hirten (welche die Namen der vier Evangelisten führen) sprechen gegen einander ihre Freude über die verkündigte Geburt des Heilandes aus, und eilen zur Krippe, indem sie im Abgehen einen **Villancico** singen. Diese Liedchen, mit denen Encina und noch einige spätere Dichter meistens ihre Stücke schließen, zeigen vornämlich, wie die kirchlichen Gebräuche bei der Entwickelung des Drama's mitwirkten; denn das Absingen von dergleichen **Villancicos** durch die Sacristane und Akoluthen war seit lange bei verschiednen Festen in den Kirchen üblich gewesen.

Wie schwach diese Anfänge des Drama's auch erscheinen, wenn man das eigentlich Dramatische in ihnen prüft, so erfreuen sie doch durch einzelne Züge von Anmuth, Naivetät und Geist und durch den äußerst harmonischen und fließenden Vers, der sich ohne Zwang in künstlich geformten Strophen bewegt. Man kann sich wundern, daß der Dichter nicht die dem Dialog so überaus zusagende Romanzenform vorgezogen; allein er handelte hierin in Uebereinstimmung mit den Kunstdichtern seiner Zeit, die auf die Geschicklichkeit stolz waren, mit der sie schwierigere Versformen zu handhaben wußten.

Der Beifall, mit dem Encina seine ersten Versuche aufgenommen sah, ermunterte ihn, ähnliche kleine Dramen auch für andere religiöse Feste zu schreiben. So finden sich in seinem **Cancionero** zwei, die vermuthlich während der heiligen Woche im Oratorium des Alva'schen Pallastes dargestellt wurden. Beide sind zwar noch von sehr dürftiger Handlung, zeigen aber gegen die frühern doch schon einen Fortschritt. Die Zahl der Redenden ist vermehrt und nicht mehr auf bloße Hirten beschränkt. In dem einen treten zuerst zwei Eremiten auf; sie sind auf dem Wege zum heiligen Grabe und drücken ihre Trauer über den Tod des Herren in Worten voll tiefer Empfindung aus. Zu ihnen gesellt sich die Veronica und stimmt in ihre Klagen ein. Am Grabe angelangt, knien alle drei betend nieder und zuletzt erscheint ein Engel, der die nahe Auferstehung verkündigt. — Sehr ähnlich ist das andere Stück, in dem Joseph, Magdalena, mehrere Apostel und ein Engel am leeren Grabe die Auferstehung feiern.

Encina blieb nicht bei diesen religiösen Compositionen

stehen; er wollte zugleich das erste Beispiel geben, wie auch verschiedne andere Vorwürfe mit einiger literarischer Würde dramatisch behandelt werden könnten. So findet sich in seinem **Cancionero** eine Carnevalsposse, die viel Aehnlichkeit mit den später sogenannten **Entremeses** hat; vier Hirten feiern die Fastnacht durch einen Schmaus und nehmen zärtlichen Abschied von den Genüssen, die ihnen nun so lange versagt sein sollen. Ein zweites, gleichfalls zur Carnevalszeit aufgeführtes Stück feiert einen Frieden mit Frankreich; es muß entweder der im Jahre 1493 mit Karl **VIII.**, oder der 1498 mit Ludwig **XII.** geschlossene sein.

Mehr dramatische Erfindung und bessere Wahl des Gegenstandes findet sich in zwei Eklogen, die zusammen als ein Ganzes anzusehen und unstreitig auch unmittelbar hinter einander aufgeführt worden sind. Sie bilden ein kleines Liebesdrama voll Grazie und Lebendigkeit. Besonders interessant ist es, hier schon mehrere Eigenthümlichkeiten des spätern spanischen Schauspiels im Keim zu entdecken; dahin gehören der in das Stück eingelegte Tanz, die Verkleidung des Escudero in Hirten- und der Hirten in Hoftracht, die Späße des Mingo, die sehr denen der spätern Graciosos ähneln u. s. w.

Das **Auto del Repelon** ist ein lustiger Schwank, in dem ein Paar einfältige Hirten von Studenten gefoppt werden, und hat durchaus keine Verwandtschaft mit den Stücken, denen man später diesen Namen beilegte. Das Wort scheint also damals nur die Bedeutung von Act oder dramatischer Handlung im Allgemeinen gehabt zu haben.

Unter den übrigen Stücken des Encina mag noch die Ekloge **Fileno y Zambardo** erwähnt werden, in der sich

ein unglücklich Liebender aus Verzweiflung umbringt. Sie unterscheidet sich von den andern, außer durch den tragischen Ausgang, auch durch die **Versos de arte mayor**, in denen sie durchgängig geschrieben ist.

Den Schluß des Liederbuchs macht eine vor dem Prinzen Don Juan, vielleicht bei dessen Vermählung 1496 dargestellte Ekloge, wohl das Feinste und Vollendetste, was der Dichter geschrieben. Hier wird gar schon ein Gott der Mythologie unter den handelnden Personen vorgeführt. Durch das Selbstgespräch, in dem Amor seine Macht schildert, und durch noch einige andere Stellen wird man unwillkührlich an den Aminta des Tasso erinnert.

Wenn uns die Farce **Placida y Vitoriano**, die späteste dramatische Dichtung des Encina, die von dem Verfasser des **Dialogo de las lenguas** allen seinen übrigen Werken vorgezogen wird, erhalten wäre, so würden wir den Dichter wahrscheinlich auf einer höhern Stufe der Ausbildung sehen, als in den bisher erwähnten Stücken. Diese sind Manchen so geringfügig erschienen, daß sie ihrer in ihren Literaturgeschichten kaum Erwähnung gethan haben; wessen Blick aber gewohnt ist, in der Kunstgeschichte die Periode des Werdens und der ersten Entfaltung mit besonderem Interesse zu betrachten, der wird diese Geringschätzung nicht theilen. Wie es überall anziehend ist, aufstrebende Geister in erst zu schaffenden Formen nach Mitteln des Ausdrucks ringen zu sehen; wie die schlichten Bilder der alt-toscanischen und cölnischen Malerschule, trotz des Steifen und Eckigen der Form, dem Kunstfreund mehr Genuß und Belehrung gewähren als manche technisch vollendete Arbeit späterer formgeübter Meister; so darf man auch für Encina und seine nächsten

Nachfolger mehr Interesse in Anspruch nehmen, als für manchen spätern Dichter, der sich in hergebrachter Weise auf einmal getretner Bahn fortbewegte. Denn diese Anfänge des spanischen Theaters sind jenen Bildern zu vergleichen, die uns im Campo Santo und in den Uffizien, in den florentinischen und cölnischen Kirchen entzücken, und stehen an Naivetät und süßer Anmuth den Werken des Giotto, Fiesole und Meister Wilhelm nicht nach.

Die Celestina.

La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea, ist der Titel eines Buches, das im Jahre 1500 zu Salamanca erschien und lange zu den berühmtesten der spanischen Literatur gehört hat. Dieses seltsame, halb dem Drama, halb dem Roman angehörende Product rührt von zwei Verfassern her. Der Name des Ersten, dem die Grundidee des Ganzen anzugehören scheint, der aber in der Ausführung nur einen Act vollendete, läßt sich nicht mit Bestimmtheit angeben. Einige nennen den Juan de Mena, Andere den Rodrigo Cota, und setzen demnach die Abfassung des erwähnten Acts in die Zeit Johann's II., oder, wenn mit Cota der Verfasser des Mingo Rebulgo gemeint ist, Heinrich's IV.; der Sprache nach zu urtheilen aber scheint dieselbe vielmehr gegen das Ende des 15. Jahrhunderts zu fallen und nicht viel älter zu sein, als die Fortsetzung, die von einem Baccalaureus Fernando de Rojas herrührt. Dieser fügte zu dem ersten noch zwanzig andere Acte und gab das Ganze in den Druck. Das Werk wurde mit ungeheuerm Beifall aufgenommen, wie die zahl-

reichen und rasch auf einander folgenden Ausgaben beweisen, die nicht allein in den verschiednen spanischen Städten, sondern auch in Venedig, Mailand und Antwerpen veranstaltet wurden; und Italien, Frankreich, Deutschland und England suchten sich das beliebte Buch in Uebersetzungen anzueignen [8]).

Man hat diese Tragicomödie ein Originalwerk in vorzüglichem Sinne genannt, weil kein älteres Werk von ähnlicher Beschaffenheit existire. Allein diese Behauptung scheint auf einem Irrthum zu beruhen; denn unverkennbar weist das spanische Stück auf die lateinische, dem Ovid zugeschriebene Comödie, deren wir schon bei Erwähnung des Erzpriesters von Hita gedachten (**Pamphilus de documento amoris**), als sein Vorbild zurück, ein Vorbild, das es freilich in jeder Hinsicht übertroffen hat.

Für das Theater haben die Verfasser der Celestina nicht gearbeitet, das zeigt schon die Breite, in die ihre Darstellung zerfließt; auch ist, so viel bekannt, nie ein Versuch gemacht worden, ihr Werk in der ursprünglichen Form auf die Bühne zu bringen. Trotz dem aber ist ihr Einfluß auf die dramatische Literatur der Spanier nicht unbedeutend gewesen. Denn ihre ursprüngliche Absicht, ein Gemälde von den Verirrungen der Leidenschaft zur Warnung für Jedermann zu entwerfen, wußten sie in einer so trefflichen dialogischen Form auszuführen, an so kraftvoll gezeichneten Charakteren deutlich zu

[8]) Die älteste englische Uebersetzung oder vielmehr Nachbildung ist vom Jahre 1530. S. Collier, History of Dramatic Poetry, II. 408. Ueber die französischen, italienischen und deutschen Uebersetzungen s. das Handbuch einer allgemeinen Literärgeschichte von Gräße, B. II. Abth. 2. S 1181.

machen, daß sie die Vorbilder vieler Dramatiker des 16. Jahrhunderts wurden.

Der Versuch, einen genauen Abriß von der Handlung und Scenenfolge des Stücks zu geben, könnte die Mühe, die er machen würde, kaum belohnen. Denn was den Werth und Reiz des Werks ausmacht, die Leichtigkeit und Natürlichkeit des Dialogs, die in markigen Strichen ausgeführte Zeichnung der Gestalten, läßt sich in einem Auszug nicht wiedergeben; die Grundlage der Handlung aber ist äußerst einfach. Calisto, ein Jüngling von vornehmer Herkunft, hat eine heftige Leidenschaft für die schöne Melibea gefaßt, kann aber nicht zum Ziel seiner Wünsche gelangen. Er wendet sich an eine listige Unterhändlerin. Diese, die Celestina, welche dem Stücke den Namen gibt, bietet Alles auf, um ihm zu zärtlichen Zusammenkünften mit der Geliebten zu verhelfen. Durch Liebestränke und Zaubereien, durch Ränke und Kniffe aller Art gelingt es ihr endlich, das Herz der Schönen zu bethören. Während Calisto in den Armen Melibea's ruht, ergötzen sich seine Diener im Hause der Celestina auf ihre Art; aber hier entsteht Zank, die alte Kupplerin wird umgebracht, die Justiz kommt herbei, verhaftet die Thäter und verurtheilt sie zum Galgen. Die saubere Genossenschaft der Ermordeten schwört nun, die That der Diener auch an dem Herren zu rächen. Die Liebenden, deren Leidenschaft seit der ersten Zusammenkunft nur gestiegen ist, feiern eben eine schöne Stunde, als sie eine Schaar von Wüthenden herandringen sehen, welche das Haus zu stürmen droht. Calisto, der sich dem Angriff entgegenstellt, findet alsbald seinen Tod. Melibea, voll Schmerz und Verzweiflung,

beschließt, dem Geliebten zu folgen, ersteigt die Spitze eines Thurms, bekennt den Eltern ihren Fehltritt, erzählt ihnen den Tod des Geliebten und stürzt sich von der Höhe hinab.

Autoren, die einen solchen Plan entwerfen und ihn trotz seiner Armseligkeit durch einundzwanzig Acte fortspinnen konnten, wird man weder Erfindungsgabe, noch großes Talent zur dramatischen Composition zugestehen können. Ueberhaupt kann der poetische Werth des Stücks nicht eben hoch angeschlagen werden. Aber aus dem Ganzen spricht ein seltenes Darstellungstalent; die Verkehrtheiten und Lächerlichkeiten des Lebens sind darin mit großer Wahrheit und Laune zur Schau gestellt, die Charaktere zwar nur nach der gemeinen Natur copirt, aber mit sicherer Hand gezeichnet und scharf von einander geschieden; die Sprache der Liebenden wird mitunter von Feuer und Leidenschaft belebt, und die Leichtigkeit des Dialogs, dem es auch an poetischem Schmuck nicht gänzlich fehlt, ist zum Theil unübertrefflich. Ganz vorzüglich aber gebührt der treuen und lebenvollen Schilderung der nationalen Sitten Anerkennung, und diese, im Verein mit den angedeuteten Vorzügen, gewährt solche Befriedigung, daß man stellenweise das Dürre, ja Widerwärtige der zu Grunde liegenden Geschichte ganz vergißt. In allen den erwähnten Eigenschaften sind die zahlreichen Nachahmungen, welche die Celestina hervorrief, weit hinter ihrem Vorbilde zurückgeblieben; und man kann zweifeln, ob der große Lope de Vega, der sie bei seiner Dorothea zum Muster nahm, sie in allen Stücken erreicht hat.

Wollte das spanische Drama einen höheren Aufschwung

nehmen, so mußte es freilich gänzlich aus der von den Verfassern der Celestina betretenen Bahn herausgehen. Es mußte sich erst in die Region der wahren Dichtung aufschwingen, Entwurf und Gestaltung eines dramatischen Plans lernen, und der Prosa die Sprache der Poesie substituiren. Dessen unerachtet ist unverkennbar, daß dieses unförmliche Schauspiel ein wesentliches Förderungsmittel gewesen ist, das spanische Drama über die ersten Stadien der Kindheit hinauszubringen. Fluß und Lebendigkeit des prosaischen Dialogs, treue Sittenmalerei, frisch aus dem Leben aufgegriffene Charakteristik, das Alles konnten die Theaterdichter des 16. Jahrhunderts hier lernen. In Einzelheiten hat sich die Wirkung der Celestina sogar noch weiter erstreckt; und es ist interessant, zu sehen, wie verschiedene Eigenthümlichkeiten der ausgebildeten spanischen Comödie sich hier schon ankündigen. So ist Sempronio, der schlaue und redselige Diener des Calisto, ein rohes Vorbild der später so vielfach vorkommenden ähnlichen Figuren. So haben wir in dem Umstande, daß die leidenschaftliche und romantische Liebschaft zwischen Calisto und Melibea unter dem dienenden Personal in einer in's Niedrige herabgezogenen Weise wiederholt wird, ein auf der spätern Bühne beinahe stehend gewordenes Motiv.

Gil Vicente [9]).

Ein portugiesischer Dichter, der aber auch in der Geschichte des spanischen Theaters nicht unerwähnt bleiben

[9]) Barbosa Machado Bibl. Lusit. Band II. S. 383 ff.

darf, weil er nicht bloß durch seine zunächst für Portugal bestimmten Schauspiele auf die entstehende Kunst des benachbarten Landes eingewirkt hat, sondern auch durch einige in castilianischer Sprache geschriebene noch unmittelbarer in unser Gebiet gehört. — Gil Vicente ward in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geboren; genauer wird die Zeit nicht bestimmt, und auch über den Ort seiner Geburt wechseln die Angaben; man nennt bald Guimaraens, bald Barcellos, bald Lissabon [10]). Er war von vornehmer Famile und widmete sich nach dem Wunsche seiner Eltern dem Studium der Rechte. Allein sein unwiderstehlicher Hang zur Dichtkunst konnte nicht eher Befriedigung finden, bis er die trockne Wissenschaft aufgegeben und sich ganz den Musen gewidmet hatte. Sein erstes Theaterstück wurde am 6. Juni 1502 am Hofe Emanuel's des Großen aufgeführt. Es war zum Geburtsfeste des Infanten bestimmt, der nachher als Johann **III.** den Thron bestieg, und der Beifall, mit dem es aufgenommen wurde, ermunterte den Dichter, mit Eifer auf der betretenen Bahn fortzuschreiten. Er brachte noch unter Emanuel verschiedene Stücke zur Aufführung; die glänzendste Periode seiner Thätigkeit aber fällt in die Regierungszeit Johann's **III.**, der so großes Gefallen an den Schauspielen des Vicente fand, daß er selbst bei ihrer Darstellung Rollen übernahm. Der Ruhm des Dichters verbreitete sich auch außerhalb Portugals, und Erasmus von Rotterdam soll portugiesisch gelernt haben, bloß um die Werke des Gil Vicente in der Ursprache lesen zu können.

10) **Antonio de Lima, Nobilario, Art. Meneses Pedro Poyares Paneg. do Villa da Barcellos, Cap. 16.**

An nähern Nachrichten über das Leben und Wirken des gefeiertsten Komikers seiner Zeit fehlt es uns. Ob er, wie die meisten älteren Lustspieldichter in Spanien, zugleich Theaterdirektor gewesen, wird nicht gemeldet; aber daß er selbst in seinen Stücken mitgespielt hat, ist gewiß [11].

Ueber das Todesjahr des Gil Vicente finden sich keine bestimmten Angaben; wahrscheinlich aber ist er bald nach 1536 gestorben [12]. Er hinterließ der portugiesischen Bühne in seiner Tochter Paula eine vorzügliche Schauspielerin, in seinem Sohne Luis einen beliebten Dichter. Der letztere gab auch im Jahre 1562 die erste Ausgabe der gesammelten Werke seines Vaters heraus [13].

[11]) Dies geht aus folgenden Versen seines Zeitgenossen André de Resende hervor:

Cunctorum hinc acta est comoedia plausu,
Quam Lusitana Gillo auctor et actor in aula
Egerat ante, dicax atque inter vera facetus:
Gillo jocis levibus doctus praestringere mores,
Qui si non lingua componeret omnia vulgi,
Sed potius latia, non Graecia docta Menandrum
Ante suum ferret; nec tam Romana Theatra
Plautinave sales, lepidi vel scripta Terenti
Jactarent: tanto nam Gillo praeiret utrisque,
Quanto illi reliquos inter, qui pulpita rore
Oblita Coryceo digito meruoere faventem.

Die Comödie, von der Resende hier spricht, ist die Farça da Lusitania, welche zur Feier des Infanten Don Manuel verfaßt und im Jahre 1532 im Hause des Portugiesischen Gesandten zu Brüssel aufgeführt wurde.

[12]) Von diesem Jahr ist das letzte seiner Schauspiele (Floresta de Engaños), die fast sämmtlich mit dem Datum ihrer ersten Aufführung versehen sind. Schon 1531 hatte er in einem, an König Johann III gerichteten, Briefe gesagt, er sei mui visinho da morte.

[13]) Compilaçao de todas las Obras de Gil Vicente, a qual

Wenn die spätesten Theaterstücke des Gil Vicente auch bis ziemlich tief in das 16. Jahrhundert hinabsteigen, so sind

se reparte em sinco Livros. O primeiro suas cousas de devoçam. O segundo as Comedias. O terceiro as Tragicomedias. O quarto as Farsas. No quinto as obras meudas. Lisboa, 1562, fol. Diese Ausgabe ist selbst in Portugal von äußerster Seltenheit, und in Deutschland wohl nur in Einem Exemplar, dem der Göttinger Universitäts-Bibliothek, vorhanden. Wir geben daher ein Verzeichniß der darin enthaltenen Schauspiele:

OBRAS DE DEVAÇÃO.

1. Visitação. 2. Auto pastoril Castelhano. 3. Auto dos Reis Magos 4 Auto da Sibila Cassandra. 5. Auto da Fé. 6. Auto dos quatro Tempos. 7. Auto da Mofina Mendes. 8. Auto Pastoril Portuguez. 9. Auto da Feira. 10. Auto da Alma. 11. Auto da Barca do Inferno. 12. Auto da Barca do Purgatorio. 13. Auto da Barca da Gloria. 14. Auto da Historia de Deos. 15. Dialogo sobre a Resurreição. 16 Auto da Cananea. 17. Auto de S. Martinho.

COMEDIAS.

1. Comedia de Rubena. Scena 1ª. Scena 2ª. Scena 3ª. 2. Comedia do Viuvo. 3. Comedia sôbre a divisa da Cidade de Coimbra.

TRAGICOMEDIAS.

1. Dom Duardos. 2. Amadis de Gaula. 3. Nao d'amores. 4. Fragoa d'Amor. 5. Exhortação da guerra. 6. Templo d'Apollo. 7. Cortes de Jupiter. 8. Serra da Estrella. 9. Triumpho do Inverno. 10. Romagem de Aggravados.

FARÇAS.

1. Farça de Quem tem farelos. 2. Farça chamada Auto da India. 3. Farça chamada Auto da Fama. 4. Farça do Velho da Horta. 5. Farça chamada Auto das Fadas. 6. Farça de Inez Pereira. 7. Farça do Juiz de Beira. 8. Farça das Ciganas. 9. Farça dos Almocreves. 10. Farça do Clerigo da Beira. 11. Farça chamada Auto da Lusitania. 12. Farça dos Fisicos.

doch die frühesten erwiesener Maßen in dem ersten Decennium desselben aufgeführt worden und reihen sich der Zeit nach unmittelbar den ersten Stücken des Encina an. Diesen aber sind sie an dramatischem Leben und Interesse unendlich überlegen, und überhaupt wissen wir von keinem spanischen Dichter, der so früh so viel Geist und Bildung mit so viel populärer Darstellungsgabe verbunden hätte, um von der Bühne herab zu wirken. Man würde daher in Gil Vicente einen der vorzüglichsten Förderer des spanischen Theaters anerkennen müssen, wenn die Aufführung seiner Stücke auch in Spanien erwiesen wäre. Aus authentischen Nachrichten läßt sich dieser Beweis nicht führen, die Wahrscheinlichkeit aber spricht für die Annahme. Einen nicht geringen Theil seiner Werke schrieb Gil Vicente auf spanisch; und wenn er hierbei auch vielleicht die nächste Absicht haben mochte, der Königin Beatriz, einer spanischen Prinzessin, gefällig zu sein, so ist doch zu vermuthen, daß diese Stücke ihren Weg auch in das Land gefunden haben werden, dem sie der Sprache nach angehörten. Denn das Bedürfniß nach Schauspielen höherer Art, als die improvisirten Volksfarcen waren, mußte in Spanien sehr rege sein, seit die ersten Leistungen des Encina die Anforderungen an dergleichen Productionen gesteigert hatten; ein Bedürfniß, das durch einheimische Schriftsteller, so viel wir wissen, keine hinreichende Befriedigung fand, und doch durch die Schauspielergesellschaften, die erwiesener Maßen fortbestanden, in beständiger Aufregung erhalten wurde. Man kann weiter gehen und nicht unwahrscheinlich finden, daß

Die zweite Ausgabe der Werke des Gil Vicente (Lisboa, 1585) ist durch die Censur der Inquisition auf's jämmerlichste entstellt.

auch die portugiesischen Stücke in Spanien gespielt worden seien, wenigstens in den Gränzprovinzen, wo das Verständniß der nah verwandten Sprache verbreitet war. Allein sollten auch (und wir wollen das eben Gesagte durchaus nur als Vermuthung ausgesprochen haben) die dramatischen Werke des portugiesischen Dichters nie über die spanischen Bühnen gegangen sein, so ist doch ihre literarische Einwirkung auf die Theaterdichter des Nachbarlandes unverkennbar; und den Zug, auf dem dieser Schluß beruht, die Form- und Charakterähnlichkeit mit spätern spanischen Schauspielen, tragen nicht nur die castilianisch, sondern auch die portugiesisch geschriebenen Stücke des Gil Vicente; Grund genug, um auch diese hier nicht zu übergehen. Uebrigens sei noch bemerkt, daß unser Autor in einigen seiner Dramen die beiden Sprachen abwechselnd gebraucht hat.

Wenn wir von der Cultur in den Werken des Gil Vicente sprachen, so darf man dies freilich nur in relativem Sinne nehmen, d. h. im Vergleich zu dem, was die ältern geistlichen und weltlichen Volksschauspiele aller Wahrscheinlichkeit nach gewesen waren. An diese schlossen sich seine Arbeiten unmittelbar an, und sie nach classischen Vorbildern regeln zu wollen, fiel ihm nicht im entferntesten ein. Und so muß man sich nicht wundern, bei ihm bisweilen Erfindungen von so roher und abenteuerlicher Art anzutreffen, wie nur immer in den Mysterien und Farcen des Mittelalters. Aber was dem Dichter an künstlerischer Ueberlegung fehlte, ersetzte ihm zum Theil die ungewöhnliche poetische Darstellungsgabe, durch die er seine Stoffe zu adeln vermochte; selbst die geschmacklosesten seiner Compositionen haben durch

die naive Anmuth der Ausführung ihren eignen Reiz; und bisweilen führte ihn der Takt des Genie's denn doch auf Pläne, deren Entwerfung selbst den Meistern der spätern Zeit nicht Unehre gemacht haben würde.

Alle diese Stücke sind in gereimten Versen geschrieben, meist in vierfüßigen Trochäen mit verschiedner Reimordnung, und nicht selten mit gebrochnen Verszeilen untermischt. Trotz dieses metrischen Zwanges bewegt sich der äußerst lebendige Dialog mit einer Leichtigkeit und ungezwungenen Grazie, die schon allein von einem ungewöhnlichen Talent Zeugniß gibt.

Gil Vicente's dramatische Werke sind in vier verschiedne Classen getheilt auf uns gekommen; eine Eintheilung, die nicht durchgehends auf merkbarer innerer Verschiedenheit der Stücke beruht und vielleicht nur von dem Herausgeber herrührt. Der ganzen Sammlung voran steht das schon erwähnte Festspiel zur Geburt des Prinzen Johann, vom Jahre 1502, ein kleines Stück von der einfachsten Art, oder eigentlich nur ein Monolog, in dem ein Hirt den König beglückwünscht. Der Dichter fand mit seinem Versuch so vielen Beifall, daß man ihn aufforderte, Aehnliches auch für die Feier der Christnacht zu verfassen. Diese Weihnachtsstücke finden sich in der ersten Abtheilung seiner Schauspiele, welche die Autos enthält. Gil Vicente brauchte den Namen **Auto**, der anfänglich jedem Schauspiel beigelegt wurde, vorzugsweise für Dramen religiösen Inhalts, eine Anwendung, die sich später noch mehr verengen sollte. Unter seinen Autos aber machen sich zwei wesentlich verschiedne Classen bemerkbar. Die erste derselben wird von kleinen Stücken gebildet, deren Construction noch beinahe

von derselben Simplicität ist wie die der Encina'schen und fast nur aus Dialogen in idyllischer Manier mit eingeflochtenen Gesängen besteht. Einige von diesen, meist für die Feier der Christnacht verfaßten Spielen, wie die **Autos de la Sibila Casandra** und **de los cuatro tiempos**, sind von unvergleichlicher Lieblichkeit, schlicht und einfach im Volkston, durch Innigkeit und kindliche Frömmigkeit zu jedem Herzen sprechend; aber das eigentlich Dramatische steht bei ihnen allen noch sehr im Hintergrunde. Die zweite Classe der Autos dagegen besteht aus einer Reihe allegorisch-religiöser Dramen von der reichsten und buntesten Composition. Es sind dies die ältesten noch vorhandenen Stücke dieser Gattung in der portugiesischen sowohl als spanischen Literatur, aber (eine Vermuthung, die man fast als Gewißheit aussprechen kann) unstreitig nur Ueberbleibsel von einer großen Anzahl von ähnlichen Spielen, die über die ganze pyrenäische Halbinsel verbreitet waren, Spielen, die freilich spurlos verschwunden sind, deren Existenz sich aber aus den, vielfach von uns erwähnten, Stellen der Gesetze und Concilienschlüsse folgern läßt. Indessen scheint Gil Vicente der Erste gewesen zu sein, der diese Gattung durch einen Anflug von Poesie adelte und die mittelalterlichen Mysterien und Moralitäten in die Classe von Stücken hinüberzuleiten anfing, die später als Autos ein Hauptbestandtheil des spanischen Theaters wurden.

Von der Gedankentiefe und der heiligen Gluth der Begeisterung, durch welche die bewundernswerthen Autos des Calderon als das Bedeutsamste dastehen, was die christliche Mystik hervorgebracht hat, darf man freilich bei Gil Vicente nichts erwarten. Die Dogmen des katholischen

Glaubens für Jedermann faßlich darzustellen, zugleich aber auch, unbeschadet der Andacht, möglichst für die Unterhaltung seines Publicums zu sorgen, war der Zweck, über den er nicht hinausging. Zur Erreichung desselben ließ er das Komische mit dem Ernsten und Erbaulichen wechseln, zog die irdische wie die überirdische Welt in den Kreis seiner Dichtung und suchte die Verbindung zwischen beiden durch eine ziemlich derbe und handfeste Allegorie sinnlich darzustellen. Eine tiefere Symbolik dabei zu Grunde zu legen, kam ihm eben so wenig in den Sinn, wie er an einen eigentlich dramatischen Plan im Ganzen und an gleichmäßige Behandlung im Einzelnen dachte; aber bei allen diesen Mängeln, die auch dem blödesten Auge sichtbar sind, spricht so viel Gesundheit und Frische aus diesen Autos, daß nur eine beschränkte Kritik auf jenen verweilen könnte, ohne auch diese rühmend anzuerkennen.

Die mit den sonderbarsten Beimischungen versetzte Mythologie, die Seltsamkeit der Allegorien, denen wir hier begegnen, werden den nicht befremden können, der mit dem allegorischen Apparat des mittelalterlichen Drama's bekannt ist. Gibt man von dem Inhalt der Vicente'schen Autos eine dürre Anzeige, so läßt man freilich diese Seltsamkeit auf's grellste hervortreten; wer aber die Stücke selbst liest, wird den Dichter in einem andern Lichte sehen; denn mit seltnem Geschick hat er selbst die groteskesten Zusammenstellungen mit poetischer Harmonie zu umkleiden, den abstracten Gedanken Worte zu leihen und ein Scheinleben einzuhauchen gewußt; und selbst das Absurdeste erscheint bei ihm in so anmuthigen Wendungen, daß auch, wer dem Ideenkreise, in dem sich diese geistlichen Dramen bewegen,

noch so weit entrückt ist, Genuß und Ergötzung aus ihnen schöpfen kann.

Durch bizarre, seltsam verworrene Composition sticht am meisten das **Auto da Feyra** hervor, dessen Inhalt schon Bouterwek angegeben hat und das auch wir nicht übergehen dürfen. In der ersten Scene figurirt der Planet Merkur und setzt in einer langen Reihe von Strophen die Construction des Weltsystems auseinander. Dann erscheint die Zeit und kündigt einen großen Jahrmarkt nach Art derer von Antwerpen und Medina, aber zu Ehren der heiligen Jungfrau an. Ein Seraph ruft die Seelenhirten und eingeschlafnen Päpste herbei, daß sie sich neue Kleider kaufen sollen, bietet „Gottesfurcht in Pfunden" feil u. s. w. Unterdessen kommt der Teufel schlägt eine Kaufbude auf, zankt sich mit der Zeit und dem Seraph herum und behauptet, es werde ihm für seine Waaren an Käufern nicht fehlen. Merkur citirt hierauf Roma als Repräsentantin der Kirche, die den Frieden der Seele feil bietet, wogegen der Teufel so heftig protestirt, daß Roma abziehen muß. Zwei Bauern treten auf, von denen der eine Lust hat, seine Frau allenfalls umsonst zu verkaufen. Ebenso kommen auch Bäuerinnen herbei, deren eine sehr naive Klagen über ihren Ehemann ausstößt. Der Markt füllt sich immer mehr mit Waaren und Käufern. Das Treiben des Bauernvolks wird zwar im Caricaturstyl, aber mit ächter Laune geschildert. Der Teufel bietet seine Waaren den Bäuerinnen an; aber eine, die frömmste von ihnen, merkt den Spuk und ruft: Jesus, Jesus, wahrer Gott und Mensch! worauf der Teufel Reißaus nimmt und der Seraph sich in das Gewühl mischt, um Tugenden

zum Kauf anzubieten, aber schlechte Geschäfte macht. Die Bauerndirnen versichern ihn, ein junger Mann sehe mehr auf's Geld als auf die Tugenden, wenn er eine Frau wähle. Aber, setzt zuletzt eine hinzu, sie sei doch gekommen, weil dies der Markt der Mutter Gottes sei, und diese die Gaben ihrer Gnade nicht verkaufe, sondern aus Gnade ertheile. Nach dieser ziemlich übel angebrachten Moral folgt ein Villancico zu Ehren der heil. Jungfrau und beschließt das Stück.

In dem **Auto da alma** von 1508 ist die Allegorie nicht minder wunderlich. Hier stellt die Mutter Kirche eine Gastwirthin der Seelen vor. „Denn, wird gesagt, wie es eine höchst nöthige Sache sei, an der Landstraße Wirthshäuser zur Erholung und Erquickung für müde Wanderer zu finden, so sei es auch eine sehr passende Anordnung, daß der Wanderer in diesem Leben eine Gastwirthin antreffe, die das Amt habe, den Seelen, die auf Gottes ewigen Wohnsitz zupilgern, Ruhe und Erholung zu gewähren." Bei'm Beginn des Stücks zeigt sich nun ein Tisch, der den Altar vorstellt, mit Speisen, deren Bedeutung man leicht erkennen wird, und vor ihm die Mutter Kirche, welche sammt ihren vier Doctoren Thomas Hieronymus, Ambrosius und Augustin die müden Erdenpilger bewirthet.

In dem **Auto da Cananea** treten das natürliche, das geschriebene und das Gnaden-Gesetz als Hirtinnen auf, deren jede ihre Heerde weidet. Ein anderes dieser geistlichen Schaustücke führt in drei Abtheilungen Himmel und Hölle, Selige und Verdammte in bunten Gruppen an uns vorüber. Da wird zuerst eine lustige Gesellschaft

von Schiffern, welche Teufel sind, in die Hölle spedirt. Später kommen singende Engel, die fünf Ruder mit den fünf Wunden führen, in einer Barke herbeigefahren; zugleich erscheint der Höllenfährmann mit seinem Nachen; der Tod schleppt Päpste, Cardinäle, Erzbischöfe, Kaiser und Könige herbei, die zuletzt, trotz der Remonstrationen Charon's, von Engeln in's Paradies gerudert werden. Man kann dies Stück nicht lesen, ohne lebhaft an das dem Orgagna zugeschriebene Gemälde, der Triumph des Todes, im Campo Santo zu Pisa erinnert zu werden.

Die größte Ausdehnung unter den Autos hat das, welches den Titel „Summarium der Geschichte Gottes" führt. Es ist ein dramatisirter Auszug aus der heiligen Geschichte. Nach einem durch einen Engel gehaltenen Prolog tritt Herr Lucifer mit einer Suite von Hofbeamten, das heißt Teufeln, auf; Herr Satanas, der Hofcavalier und Geheimerath, wird mit der Verführung der ersten Eltern beauftragt. Darauf erscheint die Welt als König, von der Zeit und von Engeln begleitet. Das Leben der ersten Menschen im Paradiese, die Unschuld Abel's und sein Tod werden in einfachschöner, ächt poetischer Schilderung vorgeführt. Satan wird, nachdem er den Sündenfall zu Stande gebracht, zum Reichsstatthalter über die Welt bis an ihr Ende ernannt. Dann folgen die Geschichten Abraham's, Hiob's, David's und vieler anderer Helden des alten und neuen Testaments. Die Himmelfahr Christi, die unter Pauken und Trompeten auf der Bühne von Statten geht bildet den Schluß.

Die drei übrigen Classen von Gil Vicente's Dramen enthalten die weltlichen Stücke, in Comödien, Tragicomödien und Farcen abgetheilt. Es möchte schwer sein, die

Merkmale anzugeben, nach welchen die verschiednen Stücke in diese oder jene Kategorie gebracht sind. Die sogenannten Comödien sind an Gehalt und Charakter unter einander sehr verschieden. Einige sind dialogisirte Novellen, die das ganze Leben eines Menschen begreifen und die Ereignisse nur lose, ohne Verschlingung eines Knotens an einander knüpfen. An einzelnen unterhaltenden Scenen ist dabei kein Mangel, wohl aber an dem, wodurch die spätern spanischen Stücke dieser Gattung so glänzend hervorstechen, jener Gluth der Phantasie, jener Gabe der zugleich sinnreichen und kühnen Erfindung, welche romantische Abenteuer in unerschöpflicher Fülle hervorbringt und die Theilnahme selbst in einem Gewirr wechselnder Ereignisse nicht ermatten läßt. Die erste Comödie, **Rubena**, ist von auffallend rohem Plan. Im Beginn erscheint die Heldin in Mutterwehen auf dem Theater; eine Hexe citirt den Teufel und bewirkt, daß die Gebärende glücklich von einem Töchterchen entbunden wird. In der zweiten Hälfte des Stücks agirt diese Tochter schon selbst in Liebesangelegenheiten und zum Beschluß verläßt sie als Prinzessin die Bühne. Eine Unterhaltung zwischen fünf Wäscherinnen und ein Paar lustige Scenen mit dem Tölpel (**parvo**) bilden den komischen Theil der Handlung. Einen solchen Tölpel hat Gil Vicente noch in mehrern seiner Stücke auf die Bühne gebracht. Es ist dies dieselbe Figur, welche wir unter dem Namen **Simple** bei Lope de Rueda treffen werden, und welche später, mit neuen Zügen bereichert, in den Gracioso verfeinert wurde.

Eine der folgenden Comödien soll den Ursprung und die Geschichte der Stadt Coimbra schildern. Die Jungfrau Coimbra meldet gleich im Anfang: „In diesem Stück sollt Ihr erfahren, weshalb diese Stadt Coimbra heißt, woher

der Löwe, die Schlange und die Princessin rühren, die sie seit undenklichen Zeiten in ihrem Wappen führt, und durch sichere Beweise soll es Euch klar werden, woher und von welchem Planeten ich komme, weshalb die Jünglinge hier so heiser reden, und alle Mädchen so kurze Hälse haben," u. s. w. Das Alles wird denn durch einige wunderliche Allegorien anschaulich gemacht.

Weit feiner ist die **Comedia del Viudo**, ein niedliches Miniaturgemälde, in dem die später oft benutzte Erfindung vorkommt, daß ein Prinz aus Liebe sich in niedere Tracht verkleidet und bei'm Vater der Geliebten Dienste nimmt. — Der Anlage nach weniger zu rühmen, aber in vielen Einzelnheiten trefflich ist das Lustspiel, welches den seltsamen Titel **Floresta de engaños** führt; eine Reihe komischer Scenen, die alle eine schlaue Betrügerei darstellen, aber ohne eigentlich dramatischen Zusammenhang nur durch die Aehnlichkeit des Inhalts und den gemeinsamen Namen zu einem Ganzen verbunden werden. Der erste Betrug wird von einem Escudero ausgeführt, der, als Wittwer verkleidet, einen Krämer prellt. Dann folgt ein anderer mit ganz verschiedenartigen Personen. Der Gott Cupido verliebt sich in die Prinzessin Grata Celia, findet aber keine günstige Gelegenheit, sie zu besuchen, und beschließt daher, dem Apoll einen Betrug zu spielen, damit dieser wieder den König Totebano betrüge. Dieser Doppelbetrug gelingt, und die Prinzessin wird in eine entlegene Gegend verbannt, wohin Cupido eilt, um zum Ziel seiner Wünsche zu gelangen; aber er selbst wird wieder zweimal betrogen, und die Schöne reicht zuletzt dem Prinzen von Griechenland ihre Hand. Der Plan ist sinnreich genug erfunden

und ausgeführt. Sehr launig sind auch die Zwischenscenen, in denen ein Philosoph auftritt, den die Menschen, weil er ihnen die Wahrheit gesagt, an den Beinen mit einem Narren zusammengekettet haben.

Die Tragicomödien des Gil Vicente sollten eher Festspiele heißen; denn fast alle waren bestimmt, bei festlichen Gelegenheiten am Hofe aufgeführt zu werden, und durch reichlichen Aufwand von Allegorie, Mythologie und Zauberei auf eine äußerlich glänzende Darstellung berechnet; die Vermischung rührender mit komischen Scenen aber charakterisirt diese Classe nicht vorzugsweise. — Die Veranlassungen, durch welche die Stücke hervorgerufen wurden, sind, wenn nicht schon in den Ueberschriften angegeben, meistens leicht aus dem Inhalt zu erkennen. Eine sogenannte Tragicomödie z. B. ist für die Vermählungsfeier der Infantin Catharina mit Carl V. geschrieben; da tritt zuerst der Dichter auf und entschuldigt die Unvollkommenheit seines Stücks mit dem Fieber, von dem er befallen war, als er es verfertigte; nachher müssen die Zeit die Welt und andere allegorische Personen dem hohen Paare gratuliren. — In einem anderen dieser Stücke tritt das Estrella-Gebirge mit einem Gefolge von Hirten und Landleuten auf, um die Königin zu ihrer Entbindung zu beglückwünschen. — Während der König mit dem Plan eines Mohrenkriegs umging, brachte Gil Vicente seine **Exhortaçaã da guerra** zur Aufführung. In diesem Stück muß zuerst ein Zauberer ein Paar Teufel aus der Hölle heraufbeschwören; er thut dies in sehr derben Formeln, wofür er denn von ihrer Seite nicht höflicher behandelt und mit Schimpfwörtern überhäuft wird; aber er zwingt

sie zuletzt, ihm zu gehorchen und die Seelen berühmter Personen des Alterthums zu citiren; so erscheinen Achill, Scipio, Penthesilea und Andere, die dem König wegen seines Heldensinns und Glaubenseifers die artigsten Complimente machen. Hannibal erklärt am Schlusse: seine Majestät habe, um das Gebiet des Glaubens zu erweitern, den Beschluß gefaßt, aus den Moscheen einen Sitz der Religion zu machen, und halte durch göttliche Gnade den Krieg gegen die Ungläubigen als beständigen Zweck im Auge.

Weniger den Charakter eines Gelegenheitsstücks trägt das Schauspiel **Amadis de Gaula**, welches die Liebesgeschichte des berühmten fahrenden Ritters und seiner Herrin Oriana behandelt. Dieses ganz harmlose Stück wurde später, man begreift nicht aus welchen Gründen, von der Inquisition verboten [14]). Eine andere Tragicomödie von ziemlich ausgedehnter Handlung stellt die Bewerbung des Prinzen Eduard von England um die Hand der Tochter des Kaisers von Constantinopel (nach dem Roman Primaleon, einer Fortsetzung des Palmerin de Oliva) dar. Durch bunte und wunderliche Composition fällt unter dem Uebrigen dieser Classe noch der **Triunfo do inverno** auf, wo eine Unzahl der verschiedenartigsten Personen in mannigfaltigen Situationen vorübergeführt wird. Die idyllischen Scenen unter den Hirten im Anfang des Stücks sind in der besten Manier des Dichters.

[14]) Es findet sich auf dem 1549 zu Valladolid gedruckten **Indice expurgatorio**, was bemerkenswerth ist, weil es die Verbreitung von Gil Vicente's Stücken in Spanien beweist.

Die letzte Abtheilung von Gil Vicente's Theater ist „Farcen" überschrieben. Wir haben schon angemerkt, daß der Herausgeber bei der ganzen Classification ziemlich gedankenlos zu Werke gegangen sei; und so scheint es denn auch unklar, was er mit dieser Benennung gemeint habe. Daß er sie in dem Sinne genommen, den wir damit verbinden, ist nicht anzunehmen; denn **Farsa** war ein Ausdruck, mit dem man damals (in Spanien wenigstens) alle Schauspiele bezeichnete, nicht bloß die in burleskem Styl; auch ist der letzte nicht allen Farcen von Gil Vicente eigenthümlich; einige derselben stimmen vielmehr in Inhalt und Ausführung vollkommen mit denen der vorhergehenden Classen überein. Sogleich die dritte, welche die portugiesischen See-Unternehmungen verherrlichen soll; hier muß ein Mädchen aus Beyra die Portugiesische Fama vorstellen; zu ihr kommen Gesandte aus allen Ländern der Erde, um sie für ihre Gebieter zu gewinnen; aber sie bleibt gegen Alle spröde, worauf sie von dem Glauben und der Tapferkeit auf einen Triumphwagen gehoben wird. — Eine andere Farce soll den Ursprung der Stadt Lisboa und die Bedeutung des Namens Portugal erklären, wozu eine Fürstin Lisibea und ein Prinz Portugal behülflich sein müssen.

Auf die meisten übrigen Stücke dieser Abtheilung paßt der Name Farce auch in der heutigen Bedeutung des Worts. Es sind keck hingeworfene Schwänke voll burlesker Kraft und dramatischer Lebendigkeit; in aller Hinsicht das Beste was der Dichter hervorgebracht. Ungemeine Kraft der Komik, sprudelnde Fülle des Witzes und ein wahrhaft dichterisches Vermögen, das selbst die derbsten Ausbrüche des Volkshumors mit genialer Grazie umkleidet und über-

all verborgene Quellen der Poesie hervorsprudeln läßt, machen einige dieser Stücke zu Mustern ihrer Gattung. Die komischen Situationen, in deren Erfindung man den nie versiegenden Reichthum bewundern muß, an einen regelmäßigen Plan zu knüpfen und ihnen dadurch ein wahrhaft dramatisches Interesse zu geben, war Gil Vicente freilich nicht immer bedacht; treffende und belustigende Bilder aus dem Leben und Treiben seiner Zeit mit kecken Zügen hinzuwerfen und nur lose an einander zu reihen, genügte ihm oft, und er gab hierin ein vollkommnes Vorbild für das, was nachher auf dem spanischen Theater **Entremes** genannt wurde. Besonders ergötzlich ist die Farce **De quem tem Farelos**. Die Scene ist vor einer Mühle im Gebirge. Zwei drollige Käuze von Bedienten, der eine ein Portugiese, der andere ein Spanier, begegnen sich und klagen einander die Leiden, die sie im Dienste ihrer Herrschaften zu erdulden haben. Der Portugiese schildert seinen Herren als einen überspannten Narren, der durch sein Dichten und Singen aller Welt zur Last falle und darüber alles Andere vergesse. Während dieses Gespräches ist die Nacht angebrochen, und der Ritter erscheint nun selbst mit seinem Cancionero; vor jedem Liede rühmt er sich der Autorschaft; dann fährt er in altfränkischer Weise fort: „Ein Anderes von Ebendemselben.“ Während er so seiner Schönen, der Müllerstochter Isabelle, eine schmelzende Serenade darbringt, bildet das Geheul und Gebell von Hunden und Katzen die Reime zu den zärtlichen Liebesversen, die Bedienten aber schwatzen unterdessen immer fort und die holde Dame gibt ihrem Geliebten huldreich Antwort. Sobann tritt Isabellens Mutter auf, um sich nach der Ursache des

Lärms zu erkundigen; sie klagt zuerst in einem sehr ergötzlichen Monolog über die Drangsale, welche ihr die verliebte Jugend bereitet, schmäht hierauf die leichtfertige Tochter, die an dem Ständchen Gefallen findet, und ergießt zuletzt die ganze Fluth ihrer Schimpfwörter über den Sänger, der sich denn am Schlusse mit einer pathetischen Strophe empfiehlt.

In der Farce **O Clérigo da Beira** haben wir die drollige Scene, wie ein Geistlicher in der Christnacht auf die Jagd geht und dazwischen, um sein Gewissen zu beruhigen und den eigentlichen Zweck seiner nächtlichen Wanderung den Vorübergehenden zu verbergen, von Zeit zu Zeit lateinische Kirchenlieder singt. Hiermit sind denn die Betrügerstreiche in Verbindung gebracht, durch die ein einfältiger Bauer um die Lebensmittel geprellt wird, die er zum Verkauf in die Stadt bringen will. — Die **Farça dos Ciganos** ist ein anmuthiges, aber sehr einfaches und beinahe aller Action entbehrendes Bild aus dem Zigeunerleben. — In der **Farça dos Almocreves** sind die Verlegenheiten eines vornehm thuenden, aber armen Edelmanns, der sich eine zahlreiche Dienerschaft zugelegt hat und nicht weiß, woher er das Geld zu ihrer Bezahlung nehmen soll, die Springfeder des komischen Interesses.

Die bisher erwähnten Farcen bieten nur einzelne Situationsgemälde ohne eigentlich dramatische Verwickelung dar. Daß aber Gil Vicente auch eine zusammenhängende Handlung zu erfinden und in folgerichtiger Weise durchzuführen vermochte, zeigt die Farce **Inez Pereira**, eine dramatische Darstellung des portugiesischen Sprichworts: **Mais**

quero asno que me leve, que cavallo que me derube, d. h. Ich will lieber einen Esel, der mich trägt, als ein Pferd, das mich abwirft. Dieses Thema war dem Dichter von einigen Hofleuten, die seine Erfindungsgabe prüfen wollten, aufgegeben worden; und Vicente löste dasselbe sehr sinnreich durch die Geschichte eines Mädchens, welches die Bewerbungen eines reichen Dummkopfes zurückweist und nur einen klugen Mann zum Gatten nehmen will. Wirklich hat sie endlich das Glück, einen solchen zu finden; sie wird die Seinige, fühlt aber bald, wie thöricht sie gehandelt, dem Dummkopf ihre Hand zu versagen, da sie sich dem klugen Manne stets fügen muß, wogegen sie jenen hätte beherrschen können. Glücklicher Weise wird sie bald Wittwe und nimmt nun mit Freuden den wiederholten Antrag des ersten Freiers an. —

Ueber den scenischen Apparat, der dem Gil Vicente zu Gebote stand, fehlt es uns fast ganz an Nachrichten. Die meisten seiner Schauspiele sind, wie in den Ueberschriften angegeben wird, in den Pallästen des Königs zu Lissabon, Evora und Coimbra aufgeführt worden. Das Maschinen- und Decorationswesen, das dabei zur Anwendung kam, muß nicht ganz unbedeutend gewesen sein; denn die Darstellung des **Triumpho do Inverno** erfordert, daß das sturmbewegte Meer mit darauf umhergeschleuderten Schiffen sichtbar sei; und von einem andern Stück, das einen kaum geringern Apparat erfordert, **las Cortes de Jupiter**, lesen wir, es sei mit großer Naturwahrheit und vieler Pracht aufgeführt worden [15]).

[14]) **E as danças acabadas, se começou huma muito boa e muito bem feita comedia, de muitas figuras, muito bem atavia-**

Torres Naharro.

Steigen die letzten Stücke des Gil Vicente bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts hinab, so führen uns die Werke des nun zu besprechenden Dichters wieder um einige Decennien zurück.

Bartolomé de Torres Naharro, ein Geistlicher und Gelehrter, aus angesehener spanischer Familie stammend und in La Torre bei Badojoz geboren, hatte ein bewegtes Jugendleben, indem er durch Schiffbruch in Algierische Gefangenschaft gerieth. Aus dieser befreit, nahm er, unter dem Pontificat Leo's X., seinen Aufenthalt in Rom und gab hier im Jahre 1517 eine Sammlung vermischter Dichtungen

das e muy naturaes, feita e reprezentada ao cazamento e partida da Senhora Infante; cousa muito bem ordenada, e com ella acabada se acabou oseram

G. de Resende, Hida da Infante D. Beatriz para Saboia.

Nach der Chronik Johann's II. von Portugal war schon im Jahre 1481 bei mimischen Spielen, die am Hofe von Lissabon Statt fanden, ein ungemeiner Luxus entfaltet worden.

„E á terça feira logo seguinte, houve na salla da madeira excellentes e mui ricos momos, antre os quaes ElRei, pera desafiar a justa que havia de manteer, vee o primeiro momo, envencionado cavalleiro do cirne com muita riqueza, graça e gentileza, porque entrou pelas portas da salla com hũa grande frota de grandes nauos, mettidas em pannos pintados de bravas e naturaes ondas do mar, com grande estrondo d'artelharias que jogavam, e trombetas e atabales e ministrees que tangiam, com desvairadas gritas e alvoroços d'apitos, de fingidos Mestres, Pillotos e Mareantes vestidos de brocados e sedas, e verdadeiros e ricos trajos Alemães."

(Ineditos da Hist. Portug., Chron. de D. João II, por Ruy de Pina, pag. 126.)

unter dem Titel **Propaladia** heraus [16]). Gleich nach diesem Zeitpunkt finden wir ihn in Neapel. Was ihn zu solcher plötzlichen Ortsveränderung bestimmt habe, wird nicht angegeben. Daß aber Verfolgungen von Seiten des Papstes, wegen einiger satirischen Bemerkungen in dem genannten Buch, ihn zur Flucht aus Rom genöthigt haben sollten, ist unwahrscheinlich, einmal schon wegen des päpstlichen Privilegiums (**Leo X. K L Aprilis 1517 pontificatus nostri anno quinto**), das sich vor dem Werke findet, und gewiß nicht ertheilt worden wäre, wenn man an den Ausfällen des Dichters ernsthaft Anstoß gefunden hätte; dann aber zeigt auch ein Blick auf die Lustspiele des Macchiavell, die am Hofe Leo's X. so beliebt waren, wie viel ärgere Dinge in dieser Beziehung gestattet wurden. In Neapel veranstaltete Torres Naharro einen Wiederabdruck der Propaladia [17]), der noch die nämliche Jahreszahl, wie die römische Ausgabe trägt. Mit demselben Jahre brechen auch die Nachrichten über das Leben des Dichters ab [18]); ob er

[16]) Die einzige Notiz, die ich von dieser ungemein seltnen Römischen Ausgabe gefunden habe, ist bei Moratin, der sie selbst besessen zu haben versichert.

[17]) **Propaladia de Bartholomé de Torres Naharro. Nápoles, por Joan Pasqueto de Sallo, 1517. Fol.**, gothische Lettern. — Die folgenden Ausgaben sind: **Sevilla, J. Cromberger, 1520, 4. — Ib. 1533** und **1545. — Toledo, 1535. — Amberes, Mart. Nucio**, ohne Jahreszahl. — **Madrid, 1573.** Die letztere Ausgabe ist durch die Inquisition verstümmelt.

[18]) Die Quelle der wenigen, oben mitgetheilten biographischen Notizen ist ein lateinischer, aus Neapel datirter und mit der Unterschrift **Mesinerius J. Barberius** versehener Brief, der sich in pomphafte Lobeserhebungen des Torres Naharro ergießt. Er findet sich in den

später nach Spanien zurückgekehrt sei, ist eben so unbekannt wie der Zeitpunkt seines Todes.

Kein Buch aus der ganzen ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts liefert der Geschichte des spanischen Theaters reichere und interessantere Materialien als die Propaladia. Gleich auf den ersten Seiten überrascht eine Reihe von theoretischen Bemerkungen über dramatische Kunst. Und vermag das Interesse, das diese als die ältesten in spanischer Sprache erregen, noch durch irgend etwas gesteigert zu werden, so ist es durch die acht Comödien [19]), welche ihnen folgen. Denn diesen Stücken ist in vielen der wesentlichsten Punkte der Typus des spätern spanischen Nationalschauspiels mit einer Entschiedenheit aufgedrückt, wie keinen andern aus gleich früher Zeit. Was bei Gil Vicente und selbst bei Dichtern aus der Mitte des Jahrhunderts nur in vereinzelten Anklängen laut wird, tritt hier bewußt und mit solcher Bestimmtheit auf daß man versucht sein könnte, diese Comödien für ein halbes Jahrhundert jünger zu halten, wenn nicht Einzelheiten in der Form auf ihr höheres Alter schließen ließen. Da nun das letztere auch äußerlich vollkommen erwiesen ist (indem die Propaladia schon 1517 gedruckt erschien), so kann dem Torres Naharro der Ruhm nicht abgesprochen werden, der erste bestimmte Tonangeber in jener Gattung von Stücken gewesen zu sein, welche später auf der spanischen Bühne die überwiegendste Geltung erlangten.

meisten Ausgaben der Propaladia, und ist auch von Nicolas Antonio, Blas Nasarre und Signorelli benutzt worden.

[19]) In den beiden ersten Ausgaben der Propaladia finden sich deren nur sechs; die Calamita und Aquilana sind erst den späteren beigefügt.

In wiefern der Dichter sich selbst von seiner Kunst Rechenschaft abzulegen suchte, zeigen die Bemerkungen, die er seinen Schauspielen vorangestellt hat. Er bestimmt zuerst den Unterschied zwischen Tragödie und Comödie und setzt das Wesen der letztern in „eine sinnreiche Verwickelung interessanter und glücklich endender Begebenheiten;" eine Definition, die für den größten Theil der spätern Intriguenstücke nicht treffender gegeben werden könnte. Darauf werden zwei Gattungen von Comödien unterschieden: **Comedias a noticia** oder solche, die wirklich vorgefallene Begebenheiten behandeln, und **Comedias a fantasia**, deren Handlung rein erdichtet ist. Vermuthlich ist diese Eintheilung Veranlassung einer ähnlichen geworden, welcher wir in der Geschichte des späteren Theaters begegnen werden. — Die Regeln, die Torres Naharro für die Leitung des Plans, die Anzahl der Personen u. s. w. gibt, sind sehr verständig, enthalten aber nichts besonders Bemerkenswerthes. Die Eintheilung in fünf Akte nennt er nicht allein gut, sondern sogar nothwendig; aber er habe statt Akte den Namen **Jornadas** (Tagereisen) angewandt, weil sie ihm die meiste Aehnlichkeit mit Stationen (**descansaderos**) zu haben schienen [20°]. Man ersieht hieraus den Ursprung und Sinn

[20°]) Comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado. La division della en cinco actos no solamente me parece buena, pero mucho necessaria, aunque yo les llamo jornadas, porque mas me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada. El numero de las personas que se han de entroduzir es mi voto que no deven ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusion, aunque en nuestra comedia Tinellaria

einer Benennung, die während der Blüthezeit des spanischen Schauspiels in allgemeine Aufnahme kam.

Die metrischen Formen, in denen sich Torres Naharro bewegt, bestehen durchgehends aus gereimten trochäischen Versen, meist von acht Sylben, aber mit eingemischten halben Füßen (pies quebrados); die Stellung der letztern so wie die Anerkennung der Reime wechselt mit den verschiednen Stücken, und ist oft zu den kunstreichsten Strophen gegliedert.

Vor jeder Comödie findet sich ein Introito und ein Argumento. Jener steht in gar keiner, oder nur in einer ganz losen Beziehung zu dem folgenden Stück; in der Regel wird ein Bauerntölpel vorgeführt, der die Zuhörer bitten

se introdujeron passadas de veinte personas porque el subjecto della no quiso menos. El honesto numero me parece que sea de seis hasta a doce personas. El decoro en las comedias es como el governalle en la nao, el qual el buen comico siempre deve traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuacion de la materia, conviene a saber dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropries, usar de todas las legitimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor y e converso: y el lugar triste entristecello y el alegre alegrallo con toda la advertencia, diligencia y modo possibles etc. De donde sea dicha comedia, y porque son tantas opiniones, que es una confusion. Cuanto a los generos de comedias: a mi parece que bastarian dos para en nuestra lengua castellana. Comedia a noticia y comedia a fantasia. A noticia se entiende: de cosa nota y vista en realidad de verdad: como son Soldadesca y Tinellaria: a fantasia, de cosa fantastica o fingida que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son Serafina, Ymenea etc. Partes de comedia assi mismo bastarian dos, scilicet Introito y argumento, y si mas os pareciere que devan ser assi de lo uno como de lo otro, licencia se tienen para quitar y poner discretos.

muß, der Darstellung ihre Aufmerksamkeit zu schenken, und dann allerhand lustige Streiche erzählt. Das **Argumento** gibt darauf einen kurzen Abriß der Handlung, welche dargestellt werden soll. Beide einleitenden Gedichte schmolzen nachher in der **Loa** zusammen.

Es ist wichtig, die Züge kennen zu lernen, die das Theater des Torres Naharro mit der Physiognomie des späteren Nationalschauspiels gemein hat. Um diese gehörig hervorheben zu können, muß der Inhalt der einzelnen Stücke kurz dargelegt werden.

Die **Comedia Imenea** beginnt mit einer jener Scenen nächtlicher Galanterie, in deren Darstellung sich die spanischen Dramatiker so sehr gefallen haben. Imeneo umschleicht die Wohnung der schönen Febea und trägt seinen Dienern auf, den Platz zu bewachen, während er Anordnungen zu einer Serenade treffen will. Die Bedienten bleiben furchtsam und zitternd zurück und entfliehen, da der Marques, Febea's Bruder, auftritt. Dieser, um die Ehre seiner Schwester besorgt, will in das Haus dringen, läßt sich aber zuletzt durch Zureden seines Pagen beschwichtigen. In der zweiten Jornada kehrt Imeneo mit einem Chor von Sängern zurück; die Serenade beginnt; die Schöne zeigt sich auf dem Balcon und nun folgt ein Gespräch zwischen den beiden Liebenden, das durch die süßeste Anmuth und Innigkeit erfreut; es endet mit der Verabredung einer Zusammenkunft für die folgende Nacht. Indessen bricht der Morgen an; der Marques tritt auf, erblickt den eben Davoneilenden und will ihm nachsetzen, beschließt aber sodann, die Rache auf die folgende Nacht zu verschieben, weil sie da sicherer auszuführen sei. Die dritte Jornada ist durchaus Intermezzo

und eine Art von Parodie der Haupthandlung, indem sie die Liebschaften und Zwistigkeiten der Diener und Zofen schildert, die denen ihrer Herrschaften parallel laufen. In der vierten Abtheilung ist denn die erwartete Nacht gekommen. Imeneo tritt in das Haus der Geliebten; seine Diener, als Wachen an der Thür aufgestellt, wollen vor Angst vergehen, und nehmen Reißaus, sobald der Marques mit seinem Pagen erscheint. Febea's Bruder sieht seinen Argwohn durch einen Mantel bestätigt, der den Fliehenden entfällt, und dringt wüthend in das Zimmer der Schwester ein. Fünfte Jornada. Febea tritt fliehend auf; hinter ihr der Bruder mit gezücktem Schwert; sie beschwört ihn, nur ihres Geliebten zu schonen, gesteht ihre Liebe ein, aber betheuert, daß sie eine unschuldige sei. Der Marques jedoch glaubt, die erlittene Beleidigung nur in Blut tilgen zu können, ermahnt die Schwester, an ihr Seelenheil zu denken, und will sie eben niederstoßen, als Imeneo, der sich versteckt gehalten hatte, hervortritt, sich und seinen Stand enthüllt, den Zürnenden zu besänftigen sucht, um Febea's Hand anhält und sie zuletzt erlangt. Ein Villancico macht, wie bei den meisten Stücken des Naharro, den Schluß.

Kann die Imenea als Vorbild vieler der spätern **Comedias de capa y espada** angesehen werden, so mahnt die **Aquilana** auf's lebhafteste an die späteren **Comedias de ruido** oder **de teatro**. Aquilano, ein Jüngling von unbekannter Herkunft, hat sich in Felicina, Tochter des Königs Bermudo von Leon, verliebt. Er erhält von der Geliebten eine nächtliche Zusammenkunft im Garten des Pallastes; aber die Prinzessin verbirgt ihre Neigung hinter äußerer Kälte. Man hört Geräusch; Aquilano will sich

in den Zweigen eines Baumes verbergen, fällt aber zu Boden und verletzt sich. Dieser Fall und der Schmerz, sich verschmäht zu sehen, werfen ihn auf's Krankenlager. Der König, der dem Jüngling wohl will, läßt ihn sorgsam pflegen; der Arzt meint, Aufheiterung sei das beste Heilmittel, und veranlaßt verschiedene Damen, den Kranken zu besuchen. Als Aquilano unter diesen auch die Prinzessin erblickt, geräth er in heftige Aufregung, woraus denn der Arzt schließt, er müsse in sie verliebt sein. Bermudo befiehlt in dem ersten Aufwallen des Zorns die Hinrichtung des Jünglings, durch den er die Ehre seines Hauses befleckt glaubt. Felicina will sich in der Verzweiflung umbringen, wird aber durch ihre Dienerinnen davon zurückgehalten. Unterdessen enthüllt sich glücklicher Weise, daß Aquilano ein Prinz von Ungarn ist, und so steht der Verbindung des Liebespaars nichts mehr entgegen. — Auch diese Comödie ist mit lustigen Zwischenscenen durchwebt, in denen zwei Gärtner, ein Diener des Aquilano und eine Zofe Felicina's figuriren.

Von viel einfacherer Composition ist die Jacinta. Divina, die Besitzerin eines Schlosses in der Nähe von Rom, hat, von langer Weile geplagt, ihren Dienern befohlen, die Vorüberreisenden anzuhalten und zu ihr zu führen. Die Klagen von drei jungen Leuten, die auf solche Art auf das Schloß geführt werden, und ihre Unterhaltungen mit der launigen Dame, die zuletzt einen von ihnen zum Gemahl wählt und die andern zur Hochzeitsfeier einladet, füllen die fünf Akte. Die Handlung ist somit nur ärmlich bedacht; aber die sinnigen Betrachtungen, die launigen Einfälle, die in Fülle durch das Ganze ausgestreut sind, bieten einigen Ersatz für den Mangel an

dramatischem Interesse. Neben vielen andern satirischen Bemerkungen enthält dies Stück eine sehr feindselige Schilderung des römischen Staats, die hervorgehoben zu werden verdient, einmal wegen des seltnen Vorkommens solcher Züge in der spanischen Literatur, dann, weil die Stelle für das spätere Schicksal der Propaladia wichtig werden sollte, indem sie vermuthlich die Aufmerksamkeit der Inquisition auf das Werk zog. Einer der jungen Männer, durch deren Unterhaltung sich Divina zerstreuen will, wird gebeten, von Rom zu erzählen, woher er eben kommt. „Von Rom — erwiedert er — weiß ich nichts Anderes zu sagen, als daß es zu Land und Meer jeden Tag einen neuen Krieg, einen neuen Frieden und eine neue Ligue gibt. Der Hof ist erschlafft, der Pabst ergibt sich seinen Lastern, und wer eine süße Freundin hat, erweist ihr süße Dienste. Die Reichen triumphiren in ihren Aemtern, bis sie sterben, und die Armen verzweifeln, indem sie auf Pfründen warten. Wer in Rom keinen Gönner hat, ist wie eine Seele im Fegfeuer; ohne Geld und Gunst wird dort nichts Gutes gethan. Der Eine lebt in allem Behagen, der Andere hat nichts zu essen; die Einen sind voll Freude, die Andern voll Trübsal. Zwei Dinge gibt's, die nicht schmerzenvoller und nicht freudenreicher gedacht werden können — Rom und eine Frau [20b]).

[20b]) De Roma no sé que diga
Sino que por mar y tierra
Cada dia hay nueva guerra,
Nueva paz y nueva liga.
La corte tiene fatiga,
El Papa se está á sus vicios,

Die Serafina muß dem Signorelli dienen, ein geringschätziges Urtheil über alle Stücke des Torres Naharro zu begründen. Es ist wahr, die Vermischung von vier Sprachen gibt ihr ein buntscheckiges Ansehen und war jedenfalls ein toller Mißgriff des Dichters. Auch die Handlung leidet an Unwahrscheinlichkeiten und wilden Sprüngen. Floristan, ein junger Wüstling, hat sich auf Befehl seiner Eltern mit einer Italienerin, Orfea, verheirathet. Bald aber stellt sich eine Valencianische Dame, Serafina, ein, der er früher die Ehe versprochen hat, erweckt die alte Leidenschaft in ihm und treibt ihn zu dem Entschluß, die Gattin zu ermorden. Glücklicher Weise wird die sofortige Ausführung dieser That durch eintretende Umstände verhindert; inzwischen langt denn ein Bruder Floristan's an,

Y el que tiene linda amiga
Le hace lindos servicios:
Los ricos con sus oficios
Triunfan hasta que mueran,
Y los pobres desesperan
Esperando beneficios.

En Roma los sin señor
Son almas que van en pena:
No se hace cosa buena
Sin dineros y favor
Cual vive muy á sabor,
Cual no tiene que comer,
Unos con mucho dolor,
Otros con mucho placer.
Dos cosas no pueden ser
De placeres y dolores
Ni peores ni mejores,
Que son Roma y la muger.

der seit lange eine Neigung für Orsea gefaßt hat und sehr erfreut ist, als sich Floristan unter Betheurungen, daß die Ehe noch nicht wirklich vollzogen sei, bereit erklärt, die Gattin abzutreten. — Die Fehler dieses Stücks werden aber durch mindestens gleich große Vorzüge aufgewogen; die Charaktere der Hauptpersonen sind vortrefflich gehalten; einzelne Scenen, z. B. die, wo sich die unschuldige Orsea zum Tode vorbereitet, verfehlen nicht, tiefe Eindrücke zu hinterlassen, und an feinen und graziösen Wendungen des Gesprächs ist, wie in allen Stücken des Torres Naharro, kein Mangel. Besonders müssen noch zwei Figuren aus dem Personal der Comödie hervorgehoben werden; die von Floristan's Bruder, ein Vorbild jener in spätern Stücken so häufigen zweiten Liebhaber, welche immer bereit sind, sich mit der Dame zu verheirathen, die der erste hat sitzen lassen, und so dem Dichter aus der Verlegenheit zu helfen; und die des Dieners, der in seiner Liebelei mit der Zofe, seiner Sucht, Intriguen anzuspinnen, seiner Furchtsamkeit u. s. w. alle Züge der spätern Graciosos an sich trägt.

Die Calamita zeigt uns die dramatische Kunst des Dichters in keiner neuen Gestalt. Die Verwickelung ähnelt in manchen Punkten der des vorigen Stücks und muß sich ziemlich ungeschickt durch die Entdeckung einer Austauschung von Kindern auflösen lassen. — Suchen wir, bei einem allgemeinen Rückblick auf die bisher betrachteten Stücke, die verschiednen Eigenthümlichkeiten zusammenzufassen, durch welche sich in ihnen die Form des Schauspiels ankündigt, die sich nachher als die dem spanischen Geiste am meisten entsprechende erwies, so stellt sich etwa Folgendes heraus. Die Intrigue wird als Hauptmotiv des dramatischen In-

teresses **gebraucht**, wobei Zeichnung der Charaktere nur insofern in Betracht kommt, als sie jener dient; hiermit in Verbindung steht eine große Vorliebe für Situationsschilderungen und das Wegfallen jedes directen moralischen Zwecks; dicht neben den Ernst drängt sich der Scherz, meist als Parodie von jenem; beide aber bedienen sich derselben zierlichen Versformen; bei jeder Gelegenheit bricht die Lyrik in starken Klängen hervor; in den Vorwürfen endlich, für die Naharro eine besondere Neigung gehabt zu haben scheint, lassen sich schon die Grundzüge jener Argumente erkennen, die später so oft auf der spanischen Scene wiederholt werden sollten, jene Liebesabenteuer mit ihren stürmischen Galanen, ihren liebesüchtigen und verschlagenen Damen, ihren hochfahrenden Vätern und Brüdern, die stets den Dolch gezückt halten, um die Flecken der Ehre in Blut abzuwaschen, sich aber zuletzt noch leicht genug besänftigen lassen [21]).

Was die Propaladia noch sonst in dramatischer Form enthält, ist von geringerem Gehalt sowohl als Interesse. Sehr bunt geht es in der **Comedia Trophea** zu, einem Lobgedicht auf die Entdeckungen und Eroberungen der Portugiesen, das sehr an ähnliche Productionen des Gil Vicente erinnert. Hier tummeln sich allegorische und mythologische Personen, Könige und die geringsten Leute aus dem Volk, Ernst und Spaß in tollem Wirrwarr. Zuerst ver-

[21]) Man vergesse nicht, daß die ausgedehnteren Stücke des Gil Vicente, in denen sich ähnliche, wenn auch weniger bestimmt hervortretende Eigenthümlichkeiten finden, wahrscheinlich sämmtlich zu den späteren dieses Dichters gehören, und jünger sind, als die des Naharro.

kündet die Fama den Ruhm Emanuel's des Großen von Portugal, der den Ptolomäus verdunkeln werde, weil er mehr Länder erobert als jener beschrieben habe. Dann erscheint Ptolomäus (auf besondere Erlaubniß des Pluto, wie er sagt) und beklagt sich über die Rede der Fama; aber diese setzt ihm weitläuftig auseinander, welche Länder in Africa und Asien Portugal sich unterworfen habe, und fordert ihn auf, der Huldigung mit zuzusehen, die die bezwungenen Könige dem Sieger leisten würden. Die folgende Scene, wo mehrere Bediente den Thronsaal des portugiesischen Königs ausfegen, enthält sehr ergötzliche Schwänke. Sodann tritt Emanuel mit seinem Gefolge auf, nimmt auf dem Throne Platz und empfängt zwanzig Könige, die ihm huldigen und getauft zu werden bitten; die Unterredung wird mittelst eines Dolmetschers geführt. Nachdem diese Staatsaction vorüber ist, nahen sich Bediente und Bauern, um dem Monarchen ihre Ehrfurcht zu bezeugen; sie losen, wer die Anrede an ihn halten soll, und überreichen ihm, mit einer Erklärung der politischen Anspielung dieser Geschenke, einen Fuchs, einen Adler, ein Lamm und einen Hahn. Sodann übergibt Apollo der Fama ein Lobgedicht auf den König und befiehlt ihr, den Ruhm des portugiesischen Regentenhauses über die ganze Erde zu verbreiten. Mingo, ein Bauer, erklärt sich bereit, die Stelle der Fama zu vertreten, wenn ihm diese ihre Flügel leihen wolle, und will, nachdem ihm seine Bitte gewährt ist, davonfliegen, fällt aber bei'm ersten Versuch zu Boden. Darauf ein Zank zwischen Mingo und der Fama, und ein Villancico, den die letztere anstimmt, um jenen zu trösten und zugleich das Stück zu beschließen. — Diese

Comödie wurde, wie aus mehreren Stellen hervorgeht, in Gegenwart des portugiesischen Gesandten zu Rom aufgeführt.

Die Soldadesca und Tinelaria sind flüchtig hingeworfene Skizzen, in denen eine Menge verschiedenartiger Bilder ohne drastische Verknüpfung in buntem Wechsel vorüberzieht. Aber auch in diesen schwächern Leistungen verräth sich das Talent des Verfassers durch einzelne treffliche Scenen, die selbst den besten Dichtern der spätern Zeit nicht zur Unehre gereichen könnten. So darf, wenn man einmal von dem Mangel alles dramatischen Interesses absieht, die Schilderung des wüsten Soldatenlebens in der **Soldadesca** als sehr gelungen bezeichnet werden. In ähnlich derben Zügen, aber gleichfalls mit ächtem Humor, stellt die **Tinelaria** das Treiben im Hause eines Römischen Cardinals dar.

Ein **Dialogo del Nacimiento** von Naharro bekundet keinen Fortschritt seit den ähnlichen Gedichten des Encina; die Handlung ist null; in den Gesprächen zwischen zwei Pilgern und Hirten stellt sich eine ausgelassene Possenreißerei auf wunderliche Weise dicht neben die spitzfindigste theologische Gelehrsamkeit.

Ueber die äußere Stellung des Torres Naharro und seine Einwirkung auf das spanische Theater noch Folgendes. Der Aufenthaltsort dieses Dichters, als er die Propaladia herausgab, war Italien; und daß hier auch seine Schauspiele aufgeführt worden sind, unterliegt, trotz der gegentheiligen Behauptungen der italienischen Literatoren keinem Zweifel. Die Beweise dafür liegen in zahlreichen Stellen der Stücke selbst, wie namentlich der **Tinelaria**, **Trophea** und **Soldadesca**, die sich unverkennbar an italienische Zuhörer wenden, so wie in den ausdrücklichen Worten des

Verfassers in der Vorrede [22]). Auch kann diese Thatsache durchaus nicht auffallen; denn nach einem Zeugniß aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts [23]) war das Spanische die Lieblingssprache gebildeter Herren und Damen in ganz Italien; in Neapel zumal hatten ihm die spanischen Waffen eine zweite Heimath verschafft.

Nicht mit gleicher Bestimmtheit läßt sich behaupten, daß Naharro's Stücke auch in Spanien selbst gespielt worden seien. Die Wahrscheinlichkeit indeß möchte dafür sein. Welche günstige Aufnahme der Propaladia in Spanien zu Theil ward, beweisen die verschiednen in Sevilla veranstalteten Abdrücke derselben. Später allerdings wurde das Buch auf den Index in der Inquisition gesetzt; allein dieses Verbot ist erweislich nicht vor 1545 erlassen worden, in welchem Jahre noch eine unverstümmelte Ausgabe der Propaladia erschien. Welcher Grund also hätte die Schauspielertruppen, die, wie weiter unten auszuführen ist, unzweifelhaft im damaligen Spanien vorhanden waren, abhalten sollen, ihr sonst ärmlich ausgestattetes Repertoire mit Stücken zu bereichern, die alle andern bis dahin verfaßten hinter sich zurückließen und jede zur Wirkung auf der Bühne nöthige Eigenschaft besaßen? Das Glaubensgericht wenigstens stand ihnen nicht im Wege; und was sonst? Konnte ihnen ein so wiederholt gedrucktes und allgemein gelesenes Buch unbekannt bleiben? — Wie vielen Anklang die Weise unseres Dichters bei den Spaniern fand, zeigen zugleich die

[22]) Asi mesmo hallarán en parte de la obra algunos vocablos italianos, especialmente en las comedias, de los cuales convino usar, aviendo respecto al lugar y á las personas á quienes se recitaron.

[23]) S. den Diálogo de las lenguas, abgedruckt in Mayans, Origenes de la lengua española, T. II.

verschiednen zwischen 1520 und 1540 erschienenen Comödien, die sich in Form und Stoff als Nachbildungen der Naharro'schen darstellen und allem Anschein nach für die Darstellung bestimmt waren [24]).

Bei der Strenge, mit der die Inquisition auf Erfüllung ihrer Gesetze hielt, mußten die Schauspiele des Naharro, sobald sie auf den Index der verpönten Bücher gesetzt waren, sowohl von den Brettern, als allmälig auch aus dem Gedächtniß der Leser verschwinden. Das Verbot bestand etwa fünfundzwanzig Jahre lang; und so wird erklärlich, wie während dieser Periode andere, weit unvollkommnere Stücke, die wir bald näher kennen lernen werden, rauschenden Beifall auf den Bühnen finden konnten. Im

[24]) Unter andern die folgenden, die ich nirgends erwähnt sehe und deren einzige mir bekannte Exemplare sich in der Bibliothek des Herrn Henri Ternaux-Compans zu Paris befinden.

Comedia llamada Vidriana compuesta por Jayme de Huete ahora nuevamente, en la cual se recitan los amores de un caballero y de una señora de Aragon a cuya peticion por serles muy siervo se ocupó en la obra presente.

Comedia intitulada Tesorina la materia de la qual es unos amores de un penado por una señora y otras personas adherentes. Hecha nuevamente por Jayme de Huete. Pero por ser su natural lengua Aragonesa no fuere por muy cendrados terminos cuanto a este merece perdon.

Comedia intitulada Radiana compuesta por Agustin Ortiz.

Comedia Jacinta nuevamente compuesta y impresa con una epistola familiar muy sentidas y graciosas. (Von der Jacinta des Naharro verschieden.)

Alle diese Stücke bestehen, wie die des Torres Naharro, aus 5 Jornadas, sind in kunstvoll gebildeten Strophen verfaßt, wie sie, und zeigen auch durch ihren Inhalt unverkennbar, welchen Vorbildern sie gefolgt sind.

Jahre 1573 aber erlaubte die Inquisition den Druck der Propaladia von neuem; und bald nach diesem Zeitpunkt nahm auch eine Form des Drama's, die in vielen wesentlichen Punkten mit der von Naharro erfundenen übereinstimmte, von den spanischen Theatern Besitz. Die größere Vollkommenheit und vielseitigere Ausbildung, in der diese Form hier erscheint, darf nicht hindern, ihre Grundbeschaffenheit anzuerkennen; und man kann daher kaum umhin, dem Eindruck, den die wiedergeöffneten Werke des alten, fast vergessen gewesenen Dichters hervorbrachten, einen Antheil an der Umwandlung der Schauspielpoesie gegen Ende des Jahrhunderts zuzuschreiben.

Auffallend ist es nun freilich, daß Cervantes, Lope de Vega, Agustin de Rojas und Juan de la Cueva in ihren Notizen über die Anfänge des spanischen Theaters des Torres Naharro mit keiner Sylbe erwähnen. Allein diese Notizen sind zu fragmentarisch, zu sehr nur gelegentlich hingeworfen, als daß wir das Stillschweigen der Verfasser über unsern Dichter ihrer Unbekanntschaft mit dessen Werken zuschreiben dürften. Vermuthlich war die Propaladia in der neuen Ausgabe von 1573 allgemein gekannt und geschätzt[25]); da aber die älteren Drucke verboten und großentheils zerstört waren, hatte man in jenen Tagen, wo es keine Literaturgeschichte gab, vergessen, welcher Zeit eigentlich das Werk angehörte; zugleich war die Erinnerung an die frühern Aufführungen dieser alten Schauspiele erloschen; und so kam es, daß man den Ehrennamen „Vater des spanischen National-Theaters", welchen Torres Naharro mit

[25]) Daß auch Cervantes den Torres Naharro kannte und zu würdigen wußte, zeigt der Canto de Caliope.

vollerem Rechte ansprechen kann, einem anderen Dichter ertheilte, dessen Wirken noch in frischerem Andenken war.

So viel bekannt, ist Juan de Timoneda der einzige unter den ältern Schriftstellern, der neben Lope de Rueda auch den Torres Naharro als Begründer der spanischen Comödie nennt. Er sagt in einem Sonett:

Guiando cada cual su veloz rueda
A todos los Hispanos dieron lumbre
Con luz tan penetrante de este carro:
El uno en metro fué Torres Naharro;
El otro en prosa, puesto ya en la cumbre,
Gracioso, artificial, Lope de Rueda.

Bevor die übrige dramatische Literatur aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts besprochen wird, mögen hier einige Notizen über das äußere Theaterwesen dieser Zeit eingeschaltet werden.

An das Zeugniß des **Catalogo real de España** über Schauspielergesellschaften, die zur öffentlichen Darstellung der Encina'schen Stücke zusammengetreten seien, reihen sich in kurzen Zwischenräumen andere, die von dem steigenden Geschmack für dramatische Unterhaltung Kunde geben. Antonio von Nebrira sagt in seinem 1515 erschienenen Compendium der Rhetorik: „Zum Beweise hiervon (von der Wichtigkeit einer schönen Redeweise und eines passenden Mienenspiels nämlich) dienen die Schauspieler, die den besten Dichtern so viel Reiz hinzufügen, daß uns dieselben Werke unendlich mehr gefallen, wenn wir sie hören, als wenn wir sie lesen; selbst auf die Ungebildetsten machen

sie einen solchen Eindruck, daß man diejenigen, die nie in den Bibliotheken zu finden sind, sehr häufig in den Theatern antrifft [26])." Ein Mann von so gebildetem Geschmack wie Nebrixa würde sich dieses Beispiels nicht bedient haben, wenn nicht die spanische Bühne (auf die er sich zunächst doch nur beziehen konnte) damals schon über die ersten rohen Anfänge hinaus gewesen wäre.

In Valencia bestand, wie aus alten Urkunden erhellt, schon 1526 ein Theater als Zubehör eines Hospitals, dem der Ertrag der Vorstellungen zufloß [27]). Dieser eigenthümlichen Verbindung zweier so heterogener Anstalten werden wir in der Geschichte des späteren Schauspiels von neuem begegnen.

Daß der theatralische Apparat der damaligen Bühnen nicht so ganz ärmlich war, wie man ihn sich vielleicht vorstellt, zeigt ein Aufwandsgesetz Carl's V. vom Jahre 1534 [28]). Nachdem im Allgemeinen einschränkende Ver-

[26]) Documento sunt vel scenici actores, qui optimis Poetarum tantum adjiciunt gratiae, ut nos infinite magis eadem illa audita quam lecta delectent; et vilissimis etiam quibusdam impetrent aures, ut quibus nullus est in Bibliothecis locus, sit etiam frequens in Theatris. — Antonii Nebrissensis artis Rhetoricae compendiosa cooptatio, Cap. 28.

[27]) Jovellanos, Memoria sobre las diversiones publicas. Madrid, 1812. S. 57.

[28]) Pragmatica de Carlos V. y Doña Juana su madre hecha en Toledo en el año de 1534 (lib. VII. ley I. tit. 12 de la nueva recopilacion): „Item mandamos que lo que cerca de los trages está prohibido y mandado por las leyes de este titulo, se entienda asi mismo con los comediantes, hombres y mugeres, musicos y las demas personas que asisten en las comedias para cantar y tañer, las quales incurren en las mismas penas que cerca desto estan impuestas."

ordnungen über den Luxus in den Kleidungen gegeben sind, heißt es hier: „Item verordnen wir, daß dasjenige, was durch die Gesetze dieses Titels hinsichtlich der Trachten untersagt und anbefohlen worden ist, auch für die Comödianten (Männer sowohl als Frauen), Musiker und die übrigen Personen gelte, die bei den Comödien mit Singen und Musikmachen beschäftigt sind, so daß sie im Uebertretungsfall in die dafür festgesetzten Strafen verfallen." Die Garderobe, die dergleichen Vorschriften nöthig machte, muß denn doch schon ziemlich gut ausgestattet gewesen sein; auch auf ein nicht unbedeutendes Personal läßt die Stelle schließen. Man bemerke zugleich, daß zur Zeit dieses Gesetzes, nach den ausdrücklichen Worten desselben, auch Schauspielerinnen auf den Bühnen gesehen wurden, während später unter Philipp II. Jünglinge die weiblichen Rollen spielten.

Die religiösen Stücke, gewöhnlich Autos genannt, wurden zur Feier der kirchlichen Feste, aber nicht selten auch bei anderen Veranlassungen, theils innerhalb der Kirchen, theils auf den Straßen und öffentlichen Plätzen aufgeführt. Von der äußern Vorrichtung bei der letztgenannten Art von Darstellungen kann eine Stelle aus Sandoval's Geschichte Carl's V. einen, wenn auch nur unvollkommenen, Begriff geben. „Am 5. Juni 1527 fanden zu Valladolid wegen der Taufe des Infanten Philipp verschiedne Feierlichkeiten statt. Von dem Hause des Don Juan de Mendoza, wo die Kaiserin wohnte, bis zum Hauptaltar der Kirche San Pablo wurde ein mit vielen Blumen und Rosen, Limonen, Orangen und anderen Früchten geschmückter Laubengang errichtet. Dazwischen waren Triumph-

bögen und in jedem von ihnen viele Gerüste. Auf dem ersten stellte man ein Auto dar, auf dem zweiten, dritten und vierten andere Autos. Das fünfte befand sich an der Thür innerhalb des Hofes der Kirche; dieses war höher als die übrigen, und auf ihm stand ein Altar, nach Art eines Credenztisches, mit vielen Stufen; auf letzteren waren reiche Bildwerke von vergoldetem Silber, einige auch von Gold, nebst anderen sehr werthvollen Stücken aufgestellt. Auf zwei Leuchtern staken zwei große Hörner von Einhörnern (wohl Arbeiten aus Elfenbein), die, wie alle die übrigen Sachen, dem Kaiser gehörten. Hier wurde die Taufe des heiligen Johannes des Täufers dargestellt [29]." So glänzend ging es nun freilich bei den gewöhnlichen Aufführungen der Autos wohl nicht her; indeß scheint das Aufschlagen eigner Gerüste für diesen Zweck nichts Außergewöhnliches gewesen zu sein.

Ueber den Hergang bei den Darstellungen in den

[29]) Sandoval Historia de Carlos V. Valladolid, 1604 Libro 16. Desde la casa de D. Juan de Mendoza donde posaba la emperatriz hasta el altar mayor de la iglesia de San Pablo se hizo un pasadizo muy enramado y con muchas flores y rosas, limones y naranjas, y otras frutas. Habia en los arcos triunfales y en cada uno de ellos muchos retablos. En el primero hicieron su auto, en el segundo, tercero y cuarto otro auto. El quinto estaba á la puerta que está dentro del patio de la iglesia: este era mas alto que alguno de los otros: estaba en él un altar, á manera de un aparador, de muchas gradas En estas estaban ricas imágenes de bulto de plata doradas, y algunas de oro, con otras piezas de gran valor. Estaban puestos en dos candeleros dos cuernos grandes de unicornio: estos y todo lo que habia era del emperador. Aqui se representó el bautismo de san Juan Bautista.

Kirchen selbst gibt ein Beschluß des Capitels der Cathedrale zu Gerona vom Jahre 1534 einige Auskunft. Es ist erzählt worden, wie die Canonici dieser Kirche am Ostermorgen das Spiel „von den drei Marien“ aufzuführen pflegten. Dieser an sich fromm gemeinte Brauch war indessen entartet und hatte manchen Unfug veranlaßt, weshalb man beschloß, das Spiel künftig nur in folgender Art zuzulassen: Zuerst stimmen die drei Marien, mit schwarzen Kleidern angethan, auf dem Platze, wo der Introitus gesungen zu werden pflegt, die üblichen Verse an und schreiten dann singend auf den Hauptaltar zu, wo ein Katafalk mit vielen Lichtern errichtet ist; dort befindet sich auch der Specereihändler mit seiner Frau und seinem Sohn und noch ein anderer Kaufmann mit seiner Frau; und dort beginnt sodann die Darstellung, wie die zur Salbung des heiligen Leichnams bestimmten Specereien gekauft werden. — Es soll jedoch nicht erlaubt sein, die bei dem Spiel mitwirkenden Personen auf ihrem Gange zur Kirche mit Pauken, Trompeten oder sonstiger Musik zu begrüßen, Zuckerwerk (Confetti) auf sie herabzuwerfen u. s. w. Die Darstellungen endlich von dem Hauptmann, die sonst während der Matutinen Statt hatte, und von der Magdalena und dem Thomas, die vor, während oder nach der Messe üblich waren, werden für die Zukunft durchaus untersagt [30]).

[30]) **Die Sabati X. Maji 1534 fuit communi omnium tum praesentium quam infirmorum consultorum facta sequens ordinatio sive statutum. Licet majores nostri pia consideratione ad excitandam populi devotionem introduxerint singulosque canonicos in suo novo ingressu adstrinxerint ut eorum quilibet secundum ordinem antiquitatis in festo Paschae Resurrectionis Redemptoris nostri Jesu Christi in praesenti ecclesia Gerundensi**

Die Annalen von Sevilla berichten, daß im Jahre 1526 die Vermählung Karl's V. mit der Prinzessin Isabelle von Portugal in dieser Stadt durch glänzende Darstellungen, die freilich nur in stummer Action bestanden, gefeiert worden sei. Längs des Weges, den das hohe Paar von der **Puerta Macarena** nach der Cathedrale nahm, war eine Reihe von Gerüsten aufgeschlagen, auf denen

in Matutinis faciant singulis annis repraesentationem quae vulgo dicitur les tres Maries, tamen quia experimento compertum est, id quod ad Dei cultum, laudem et honorem introductum fuerat ad ipsius noxam et offensam tendere — ac divinum officium plurimum perturbari et denique ecclesiae decorem et honestatem inquinari: propterea capitulum dictae ecclesiae, volens omnem lasciviam, abusum et turpitudinem ab ipsa ecclesia exstirpare, statuit et ordinavit, quod finita verbeta tres Mariae vestibus nigris ut moris est indutae incipiant canere versus solitos in poste ubi invitatoria cantantur, et cantando eant ad altare majus, ubi sit paratum cadafale cum multa luminaria, et ibi sit Apothecarius cum uxore et filio, nec non Mercator cum uxore sua qui non intrent nisi finita tertia lectione, et ibi fiat illa repraesentatio petitionis unguenti ad unguendum sacratissimum Corpus Christi ut moris est. Quando ipsae personae repraesentationem facturae venient ad ecclesiam nulla sint timpala sive tabals, neque trompae nec aliquod aliud genus musicorum, neque niger neque nigra sive famula, nec crustula sive flaone aliquo modo projiciantur. Haec enim magis ad ludibrium quam ad Dei cultum, populique risum et indevotionem ac divini officii perturbationem tendere dinoscuntur. Repraesentationes Centurionis quae fieri solebant in Matutinis, Magdalenae et Thomae quae fieri consueverunt ante et post Vesperas vel in medio, in quibus erat consuetudo imo corruptela piscandi, omnino exstirpari voluit atque decrevit dictum capitulum, et nihil aliud quam quod supra dictum est aliquotenus fieri prohibuit atque prohibet, nisi de expresso consensu ipsius capituli nomine discrepante. — V. España sagrada, T. 45. pag. 20.

lebende Bilder die Macht und die Tugenden des Kaisers verherrlichten. Da sah man die Welt, die Klugheit, die Wachsamkeit, die Vernunft, die Wahrheit, die Beständigkeit, die Gnade, die Strenge, den Frieden, die Religion und noch viele andere allegorische Figuren [31]).

Dieselben Jahrbücher erwähnen auch unter dem Jahre 1532 der **Autos sacramentales**, die man am Frohnleichnamsfeste zu Sevilla aufzuführen gepflegt habe. Daß auch in diesen Stücken allegorische Figuren aufgetreten seien, wird zwar nicht ausdrücklich bemerkt, ist aber im höchsten Grade wahrscheinlich [32]).

Bei einem allgemeinen Blick auf die Schauspiele dieser Zeit muß die große Menge von Gattungsnamen auffallen, unter denen sie sich darstellen. Die Ueberschriften **Comedia, tragedia, tragicomedia, égloga, coloquio, diálogo, representacion, auto** und **farsa** könnten auf eben so viele verschiedne Classen von Stücken schließen lassen. Allein man scheint bei Ertheilung dieser Benennungen ziemlich willkührlich zu Werke gegangen zu sein; ein bestimmtes Merkmal wenigstens, wonach die Stücke so oder so genannt worden wären, möchte sich schwer entdecken lassen. Nur der Name **Auto** (ursprünglich jede Handlung bezeichnend) wurde vorzugsweise für religiöse Darstellungen gebraucht.

Die gegenwärtig noch vorhandenen Stücke der letztgenannten Art aus der Zeit vor 1550 sind unstreitig nur

[31]) Die ausführliche Schilderung dieser Darstellungen s. in den **Anales de Sevilla** von **Ortiz de Zuñiga**, Ausgabe von 1796. Band III. S. 339 ff.

[32]) Ib. B. III. S. 365.

ein sehr geringer Theil des ursprünglichen Vorraths. Man kann daher zweifeln, ob von diesen Resten ein Schluß auf die ganze Gattung erlaubt sei. Will man einen solchen machen, so scheint es, daß die damaligen Autos noch ziemlich in derselben einfachen Weise beharrten, auf die sich Encina beschränkt hatte. In einem des Pedro Altamira (die Erscheinung Jesu zu Emaus) besteht die ganze Handlung in Folgendem: Ein Engel spricht den Prolog. Lucas und Cleofas unterreden sich auf dem Wege nach Emaus über das Leben und den Tod Christi, zweifeln aber noch, ob er der verheißene Messias sei. Da tritt Christus in Gestalt eines Pilgers zu ihnen und begleitet sie, indem er sich in ihr Gespräch mischt. Die beiden Wanderer bewundern die Weisheit und Beredtsamkeit des Pilgers und laden ihn, als sie in Emaus angelangt sind, zum gemeinsamen Mahle ein; hier erkennen sie denn den Heiland und sinken anbetend vor ihm nieder. Das Stückchen ist in vortrefflichen **Versos de arte mayor** geschrieben. — Keine Spur von der bunteren Compositionsweise des Gil Vicente zeigt sich ferner in den Autos von Esteban Martinez (die Geburt Johannes des Täufers), Juan Pastor (die Geburt Jesu) und Ausias Izquierdo Zebrero (Abschied Jesu von seiner Mutter); und soviel wir wissen, verräth nur ein einziges von den religiösen Schaustücken dieser Zeit (Allegorische Tragicomödie vom Paradiese und von der Hölle) eine Verwandtschaft mit den derartigen Werken des portugiesischen Dichters [33]). Es treten darin

[33]) **Auto de la aparicion que nuestro Señor Jesucristo hizo á los dos discipulos que iban á Emaus, en metro de arte mayor,**

die Seelen eines Mönchs, einer Kupplerin, eines Juden, eines Advokaten und vieler Anderer auf. Sie alle be-

compuesto por Pedro Altamira, el mozo, natural de Hontiveros; impreso con licencia en Búrgos año de 1523.

Auto de como san Juan fué concebido, y ansimesmo el nacimiento de san Juan. Entran en él las personas siguientes. Primeramente un pastor, Zacarias, santa Isabel, un ángel llamado Gabriel, dos vecinos del pueblo, un muchacho, Josef, nuestra Señora, una parienta de Zacarias, una comadre, una muger, un bobo, un sacerdote. Agora nuevamente hecho por Esteban Martinez, vecino de Castromocho. Búrgos, en casa de Juan de Junta, año de 1528.

Auto nuevo del santo nacimiento de Cristo nuestro Señor, compuesto por Juan Pastor. Son interlocutores de la obra el emperador Octaviano, un secretario suyo, un pregonero, un viejo llamado Blas Tozuelo, un bobo, su hijo llamado Perico, san Josef, santa Maria, pastores, Miguel Recalcado, Anton Morcilla, Juan Relleno, un ángel. Impreso en Sevilla año de 1528.

Lucero de nuestra salvacion al despedimiento que hizo nuestro Señor Jesucristo de su bendita madre, pasos muy devotos y contemplativos estando en Betania. Por Ausias Izquierdo Zebrero: en Sevilla, por Fernando Maldonado, año de 1532.

Tragicomedia alegórica del paraiso y del infierno, moral representacion del diverso camino que hacen las almas partiendo de esta presente vida, figurada por los dos navios que aquí parescen: el uno del cielo, y el otro del infierno, cuya subtil invencion y materia en el argumento de la obra se puede ver. Son interlocutores un ángel, un diablo, un hidalgo, un logrero, un inocente llamado Juan, un fraile, una moza llamada Floriana, un zapatero, una alcahueta, un judio, un corregidor, un abogado, un ahorcado por ladron, cuatro caballeros que murieron en la guerra contra moros, el barquero Caron. Fué impresa en Búrgos en casa de Juan de Junta, á veinte y cinco dias del mes de enero, año de 1539.

gehren in die Barke des Paradieses aufgenommen zu werden, werden aber sämmtlich bis auf einen närrischen Tropf und vier Ritter, die im Kampfe gegen die Ungläubigen geblieben sind, zurückgewiesen und auf Charon's Nachen in die Hölle spedirt.

Mustert man die spanische Schauspielliteratur weiter, um von dem Gehalt des weltlichen Theaters derselben Periode eine vollständigere Anschauung zu gewinnen, so kann man füglich eine gewisse Classe von Productionen in dramatischer Form außerhalb der Betrachtung lassen; jene moralischen Exempelbücher nämlich, die, in Nachahmung der Celestina, während des ganzen 16. Jahrhunderts und bis in's 17. hinein in Menge geschrieben wurden [34]). Diese traurigen Machwerke konnten schon wegen ihrer ungeheuren Länge nicht auf die Bühne kommen; und hatten sie dies mit ihrem Vorbilde gemein, so ermangelten sie doch jener Eigenschaften, durch welche die Celestina einen wenigstens mittelbaren Einfluß auf das spanische Schauspiel übte, des

Wir können das Verzeichniß, welches Moratin von den Autos dieser Zeit geliefert hat, noch durch folgende Titel vermehren:

Egloga nuevamente compuesta por Juan de Paris en la cual se introduzen cinco personas, un escudero llamado Estacio y un hermitaño y una moza y un diablo y dos pastores, el uno llamado Vicente y el otro Cremon. 1536.

La farsa siguiente hizo Perolopes Ranjel a honor y reverencia del glorioso nascimiento de nuestro redemptor Jesu Christo y de la virgen gloriosa madre sua. En la cual se indroduzen cuatro pastores.

Beide Stücke sind in der Bibliothek des Herren Henri Ternaux-Compans vorhanden.

[34]) Viele derselben, obgleich bei weitem nicht alle, sind bei Dieze, Zusätze zum Velasquez, S. 311 ff., verzeichnet.

natürlichen und doch nicht kunstlosen Dialogs und der einzelnen dramatisch wirksamen Momente.

Was hienach noch für die vorliegende Abtheilung der Geschichte der Schauspielpoesie zu besprechen übrig bleibt, zerfällt in zwei Hauptclassen. In die erste gehört eine Reihe von Versuchen das spanische Drama nach antiken Mustern zu gestalten, was man theils durch Uebertragungen griechischer und römischer Stücke, theils durch freiere Nachbildung derselben zu erreichen strebte. Juan Boscan gab eine, seitdem verloren gegangene, metrische Uebersetzung einer Euripideischen Tragödie, wohl mehr für Leser, als für Zuhörer. Rücksicht auf Bühnendarstellung scheint dagegen Francisco de Villalobes, Leibarzt Ferdinand's des Katholischen und Karl's V. genommen zu haben, als er in seinem 1515 erschienenen Amphitryon die Verse des lateinischen Originals in fließender Prosa wiedergab und mehrere Scenen unterdrückte oder abkürzte, um das dramatische Interesse der Handlung mehr zu concentriren. Einen ähnlichen Weg schlug bald darauf Fernan Perez de Oliva aus Cordova, Professor der Philosophie und Theologie zu Salamanca, ein, indem er um 1530 verschiedne antike Schauspiele in spanischer Prosa umarbeitete. Nur schaltete er mit der Electra des Sophokles (der er den Titel „der gerächte Agamemnon" gab), mit der Hecuba des Euripides und dem Amphitryo des Plautus viel freier, als sein Vorgänger mit dem letztern zu thun gewagt hatte. Er erlaubte sich nicht allein vielfache Verkürzungen der Originale, sondern auch Einschiebung eigner Zusätze, die selten glücklich genannt werden können, und den Gang der Handlung wieder ebenso hemmen, wie ihn

jene beschleunigen könnten. Der Dialog des Oliva leidet an den Stellen, wo er nicht treu übersetzt, sehr an jener metaphorischen und geschraubten Redeweise, die, wie mehrere unter den der Celestina nachgebildeten Stücken beweisen, schon um diese Zeit Mode wurde.

Daß die genannten Bearbeitungen antiker Dramen, und einige andere, die sich ihnen bald anreihten, auf die Bühne gekommen seien, wird zwar nicht bestimmt gemeldet; mit Wahrscheinlichkeit jedoch kann man sie als die ersten in jene Reihe von Schauspielen nach antikem Zuschnitt setzen, die während des 16. Jahrhunderts, wenn erweislich auch erst seit der Mitte desselben, über die spanischen Theater ging [35]. Aber sollten auch Villalobos, Oliva und ihre nächsten Nachfolger als bloß literarische Vermittler der Bekanntschaft mit dem alten Drama anzusehen sein, so wird ihnen doch eine gewisse Bedeutsamkeit für die Geschichte des spanischen Theaters zugestanden werden müssen, indem ihre Arbeiten das Publikum mit einer ausgebildeten künstlerischen Form des Schauspiels bekannt machten und dazu beitrugen, seinen Geschmack zu läutern und zu regeln.

Welcher Richtung Vasco Diaz Tanco, aus Fregenal in Estremadura, in seinen um 1520 verfaßten Tragödien Absalon, Ammon und Jonatas folgte, vermögen wir nicht anzugeben, da uns diese Stücke nie zu Gesicht gekommen sind, wir uns auch bei den Literatoren verge-

[35]) Man sehe weiter unten die Nachrichten über Juan de Malara und die übrigen Sevillanischen Dichter seiner Zeit, so wie unter dem Artikel Lopez Pinciano die Notiz von der gegen Ende des Jahrhunderts zu Madrid aufgeführten Tragödie des Euripides

bens nach Nachrichten über dieselben umgesehen haben [36]). Doch darf wohl vermuthet werden, daß der Dichter, der, seinen andern Werken nach zu urtheilen, ein Mann von gelehrter Bildung war, in seinen dramatischen Compositionen antiken Mustern gefolgt sei.

Ganz unberührt von derartigen Einflüssen aus dem Alterthum blieben die Stücke, die nebst denen des Torres Naharro und einigen des Gil Vicente die zweite und zahlreichere Classe der spanischen Schauspiele dieser Periode bilden. Da aber die hierher gehörigen Hauptwerke schon besprochen sind, so ist auf diesem Felde nur noch eine spärliche Nachlese zu halten. Genau in die Fußstapfen des Torres Naharro traten, jedoch mit sehr untergeordnetem Talent, Jayme de Huete und Agustin de Ortis [37]). Ein gewisser Juan Pastor, der außerdem als Verfasser zweier **Farsas, la Grimaltina** und **la Clariana**, genannt wird, behandelte (in der **Tragedia de la castidad de Lucrecia** [37a]) einen tragischen Stoff aus dem

[36]) Diaz Tanco selbst erwähnt in seinem **Jardin del alma cristiana (Valladolid, 1552)** der drei Tragödien, die er in seiner ersten Jugend geschrieben habe; und nur hierauf, nicht auf eigne Ansicht der Stücke, gründet sich, was Montiano, Velasquez und Moratin von denselben melden. Man hat sogar gezweifelt, ob sie gedruckt worden seien; nach einer mir durch Herrn Vicente Salvá zugekommenen Notiz aber befindet sich ein alter Druck davon in der Bibliothek des D. Agustin Duran zu Madrid.

[37]) Vergleiche oben Anmerkung [24]).

[37a]) **Tragedia de la castidad de Lucrecia, agora nuevamente compuesta en metro por Juan Pastor, natural de la villa de Morata, en la cual se introducen las personas siguientes. El rey Tarquino, su hijo Sexto Tarquino, un negro suyo, Colatino duque de Colacia, Lucrecia su muger, un bobo criado suyo,**

Alterthum ganz in der Volksmanier, indem er zwischen die ernsten Partien grobe Späße eines Negers und eines närrischen Bedienten mengte. Eine im Jahre 1521 erschienene Comödie von unbekanntem Verfasser (**la Serafina**) [37b]) zeigt, wie die Celestina auch auf die Bühnendichtung Einfluß übte; denn daß der Verfasser dieses Vorbild vor Augen hatte, zugleich aber nach dramatischer Kürze und Gedrungenheit strebte, ist unverkennbar.

Christoval de Castillejo, einer der begabtesten Lyriker seiner Zeit, eifriger Vertheidiger des alten Nationalstyls gegen die durch Boscan eingeführten Neuerungen, versuchte sich in seiner Jugend auch in der dramatischen Poesie, aber, wie es scheint, ohne entschiednen Erfolg. Nur eins seiner Schauspiele (die mit Wahrscheinlichkeit in die Zeit von 1520—1530 gesetzt werden) ist, handschriftlich in der Bibliothek des Escurial aufbewahrt, auf uns gekommen. Auch ohne diese **Farsa de la Costanza** gelesen zu haben, darf man auf Grund des Auszugs davon bei Moratin getrost das Urtheil aussprechen, daß ihr einziges Verdienst in einer fließenden Versification (auf die sich Castillejo meisterhaft verstand) und in glücklicher Komik im Einzelnen bestehen kann. Denn die Handlung, wie zwei Ehemänner ihre Frauen, mit denen sie in beständigem Zank leben, austauschen, ist durchaus roh erfunden und ohne eine Spur von eigentlich dramatischer Composition durchgeführt. Bedeu-

Espurio, Lucrecio padre de Lucrecia, Junio Bruto y Publio Valerio parientes de Colatino. 4o. ohne Angabe des Druckorts. Gothische Lettern.

[37b]) **Comedia nuevamente compuesta, llamada Serafina.** Dieses in Prosa geschriebene Stück ist mit einem anderen versificirten, **La Hipólita,** zusammengedruckt. **Valencia, por Jorge Costilla, 1521.**

tenden Einfluß auf das spanische Schauspiel scheint dieser Dichter überhaupt nicht geübt zu haben; auch war seine theatralische Laufbahn nur kurz, da er den Prinzen Ferdinand, Bruder Carl's V., schon früh nach Deutschland begleitete, und hier, wo es ihm an Veranlassung zu fernerer Uebung seines Talents fehlen mußte, den größten Theil seines spätern Lebens zubrachte.

Wenn man die Rohheit und Zügellossigkeit in's Auge faßt, welche im Inhalt und Ton der meisten Schauspiele dieser Zeit herrscht, so kann man es nur billigen, daß die Cortes von Valladolid im Jahre 1548 darauf antrugen, daß der Druck von unanständigen und sittenlosen Possen verboten werden möchte. (Peticion 147.)

Ein über die auf den letzten Seiten erwähnten Stücke zu fällendes Gesammturtheil kann überhaupt nicht eben günstig lauten. Armuth an Erfindung, Mangel eines wahrhaft dramatischen Entwurfs, großer Hang zu Rohheiten und Zweideutigkeiten und gänzliches Fehlen aller Poesie sind zu hervorstechende Schattenseiten aller dieser Versuche, als daß ihre theilweisen Vorzüge, Witz, fließende Diction und guter Versbau dagegen schwer in die Wagschale fallen könnten. Nirgends begegnet man auch nur einer Scene, die nicht selbst neben den schlechtesten des Gil Vicente und des Torres Naharro in Schatten träte.

Das wahre Zeitalter der dramatischen Poesie, das überall erst anbrechen kann, wenn sich Epik und Lyrik vollkommen durchgebildet haben, war für Spanien noch nicht gekommen; kein Dramatiker war befähigt oder strebte, seine Kunst auf dieselbe Höhe der Vollendung zu heben, die Boscan, Garcilaso und Herrera der lyrischen Poesie gaben;

und so stehen Gil Vicente und Torres Naharro als einzelne Phänomene in einer ihrer unwürdigen Umgebung; indeß können auch sie im Vergleich zu den genannten Lyrikern nur für Dichter zweiten Ranges gelten.

Dem Einwand, das Vorhandne sei nur ein Theil des vorhanden Gewesenen und könne kein Urtheil über den damaligen Zustand des Schauspiels im Allgemeinen begründen, darf kein großes Gewicht beigelegt werden; denn wenn sein erster Satz auch richtig ist, indem die Indices der Inquisition mehrere noch vor 1550 gedruckte, aber in Folge dieses Verbots gänzlich verschwundene Stücke verzeichnen, [37b])

[37b]) Es sind dies folgende: **Comedia llamada Orfea, dirigida al muy ilustre y magnifico señor D. Pedro de Arellano, conde de Aguilar (1534). Comedia llamada Fidea, compuesta por Francisco de las Navas (1535). Farsa llamada Custodia. Farsa de los enamorados. Farsa llamada Josefina.**

Außerdem weiß man noch von folgenden Stücken dieser Zeit, welche aufzufinden mir indessen nicht gelungen ist: **Farsa sobre el matrimonio para representarse en bodas, en la cual se introducen un pastor y su muger y su hija Mencia desposada, un fraile y un Maestre de quebraduras — Medina del Campo, 1530.**

Farsa llamada Cornelia, en la cual se introducen las personas siguientes: un pastor llamado Benito, y otro llamado Anton, y un rufian llamado Pandulfo, y una muger llamada Cornelia, y un escudero su enamorado, donde hay cosas bien apacibles para oir: hecha por Andres Prado, estudiante. Medina del Campo, por Juan Godinez de Millis, año de 1537.

Coloquio. En las presentes coplas se trata como una hermosa doncella andando perdida por una montaña encontró un pastor, el cual vista su gentileza se enamoró de ella, y con sus pastoriles razones la requirió de amores, á cuya recuesta ella no quiso consentir, y despues viene un salvage á ellos, y todos tres se conciertan de ir á una ermita que alli cerca

und unstreitig noch viel mehr, was bloß handschriftlich im Umlauf war, untergegangen ist, so dürfte doch kaum anzunehmen sein, daß gerade das Vorzüglichste sich unter der Masse des Verlorenen befinde.

Will man auch noch aus äußerlichen Gründen zu erklären suchen, weshalb das Drama dieser Zeit auf so untergeordneter Stufe stehen blieb, so sind solche leicht in den Verhältnissen des damaligen Spaniens zu entdecken. Die Nation war von den gewaltigen Thaten und Anstrengungen, durch die sie sich an die Spitze der Europäischen Völker gestellt hatte, noch zu sehr aufgeregt, um sich mit Behaglichkeit dem Genusse der errungenen Güter hingeben zu können. Ihr fehlte noch jene Ruhe und Stätigkeit, welche zum Gedeihen der dramatischen Kunst erfordert wird. Auch hatte sich das spanische Leben noch in keinem Mittelpunkte concentrirt, in dem die Nationalbühne sich hätte fixiren können. Einzelne reiche und bevölkerte Städte waren allerdings vorhanden, und gerade in den bedeutendsten von diesen, in Valencia und Sevilla, werden wir auch das Theater am frühsten einen höheren Aufschwung nehmen sehen; allein sie standen doch mehr isolirt, als Hauptorte von Provinzen, nicht als Centrum des ganzen Landes da. — Ferner vergönnte das unstäte Leben Carl's V., der seinen Hofhalt nie auf längere Zeit in Spanien fixirte, der Schauspielkunst keinen der Vortheile, die sie aus einer Begünstigung von oben her ziehen kann. Wenn die Umgebungen des Kaisers, meist aus Ausländern bestehend, sich bisweilen bei festlichen Anlässen an dramatischen Unterhaltungen er-

estaba á hacer oracion á nuestra Señora. Vistas y examinadas, y con licencia impresas en Valladolid año de 1540.

götzen wollten, so wurden zu diesem Zwecke Stücke in fremden Sprachen gewählt; wie man denn, nach dem Bericht der Geschichtschreiber, im Jahre 1548 bei der Vermählungsfeier der Infantin Maria mit dem Erzherzog Maximilian am Hofe zu Valladolid eine Comödie von Ariost aufführte [38]).

An der Reihenfolge der vorhin erwähnten Stücke ist leicht erkennbar, wie sehr sich die bald nach 1520 wahrnehmbare retrogade Bewegung in der spanischen Schauspielliteratur gegen die Mitte des Jahrhunderts beschleunigt. Das um 1545 erfolgte Verbot der Propaladia konnte zum Verfall der Theater nur noch mehr beitragen. Bei diesem Zustand mußte denn jede Leistung im dramatischen Fach, die sich nur einigermaßen über die Erbärmlichkeit der übrigen erhob, Epoche machen; und wohl nur durch die dargelegten Umstände (unter denen die Unterdrückung von Torres Naharro's Werken einer der wichtigsten ist) erklärt es sich, wie ein Mann von sehr beschränkten poetischen Gaben, der um die Mitte des Jahrhunderts als Schauspieldichter auftrat, ungewöhnliches Aufsehen erregen konnte Wir reden von

Lope de Rueda [39]),

einem Handwerker aus Sevilla, der, von einer unwiderstehlichen Neigung zur Schauspielkunst getrieben, unter eine

[38]) Sándoval, Historia de Carlos V. — Calvete, viaje del principe D. Felipe.

[39]) Hijos de Sevilla ilustres en Santidad, Letras, Armas, Artes ó Dignidad, por D. Fermin Arana de Varflora. Sevilla, 1791.

Comödiantentruppe ging, bei der er nicht allein als Mitspieler, sondern zugleich als Schauspieldichter thätig war. Das Geburtsjahr dieses vielgenannten Mannes ist unbekannt; der Zeitpunkt seines ersten Auftretens wird von Moratin, dem bei seiner sonstigen Gewissenhaftigkeit zugetraut werden darf, daß er auch hier aus guten Quellen geschöpft habe, in das Jahr 1544 gesetzt. Nachdem Lope de Rueda sich durch sein ungewöhnliches Darstellungstalent zum Vorsteher der Truppe aufgeschwungen und längere Zeit unter allgemeinem Beifall in seiner Vaterstadt gespielt hatte, trat er eine Wanderung durch das übrige Spanien an. Im Jahre 1558 finden wir ihn in Segovia, wo die Festlichkeiten zur Einweihung der neuen Cathedrale eine große Menschenmenge und somit ein zahlreiches Publikum für seine Darstellungen versammelt hatten [40]). Während der nächstfolgenden Jahre scheint er die umliegenden Städte durchzogen zu haben. Wenn Antonio Perez erzählt, er habe ihn am Hofe spielen sehen [41]), so ist zweifelhaft, ob Valladolid oder Madrid, die Zeit vor oder nach 1560 gemeint sei [42]).

Ueber das weitere Leben des Lope de Rueda gebricht es an Nachrichten. Man weiß nur, daß er vor 1567, in

40) Diego de Colmenares, Historia de Segovia, Cap. 41 pag. 516.

41) Cartas de Antonio Perez. Paris, 1624. pag. 151. — Segundas cortas, pag. 186.

42) Daß der Hof Philipp's II. sich im Jahre 1560 in Madrid fixirte, bezeugen Herrera, Historia gen. del mundo, L. 7 c. 12 und Cabrera, Hist. de Felipe II. L. V. c. 9 und 17. — Hiernach sind die falschen Angaben bei Quintana, Grandezas de Madrid, L. 3. c. 25 und bei Pellicer, Tratado hist. etc. P. I. pag. 40. zu berichtigen.

welchem Jahre zuerst einige seiner Lustspiele im Druck erschienen, zu Cordova gestorben ist, wo er in der Hauptkirche zwischen den beiden Chören beigesetzt wurde [43]).

Der Ruhm, dessen sich dieser ausgezeichnete und berühmte Mann, wie ihn Cervantes nennt, bei seinen Zeitgenossen erfreute, hat ihn in der Art überlebt, daß er nach und nach die Leistungen seiner Vorgänger ganz in Vergessenheit zurückdrängte. Und so erklären die Schriftsteller der folgenden Generation den Lope de Rueda bald für den ersten Erfinder der spanischen Comödie [44]), bald wenigstens für den, der die Schauspielkunst zuerst über den Standpunkt der Kindheit hinausgebracht habe [45]). Unter welchen Umständen diese Meinungen allein entstehen konnten, ist oben angedeutet worden, wo die erste derselben bereits ihre Erledigung gefunden hat. Der zweiten kann man vielleicht insofern Gültigkeit zugestehen, als sie nur die Kunst der äußern Darstellung im Sinne hat. Denn die Leistungen des Schauspielers Lope de Rueda scheinen, allen Zeugnissen zu

[43]) Cervantes, Prol. a las Com. — Dieses Grabmal ist, wie so viele kostbare Monumente der Cathedrale von Cordova, in den Verwüstungen, die das Gebäude später erlitten hat, spurlos verschwunden. S. den Indicador Cordobes por D. Luis Maria Ramirez y las Casas-Deza. Córdoba, 1837. S. 168.

[44]) Comedias de Lope de Vega, Parte XIII, Prólogo. Las Comedias no son mas antiguas que Rueda, a quien oyeron muchos que hoy viven. — Parte XX. Dedicacion de Virtud pobreza y muger. En España no se guarda el arte ya no por ignorancia, pues sus primeros inventores Rueda y Navarro le guardavan, que apenas ha ochenta años que passaron, sino por seguir el estilo mal introduzido de los que les sucedieron.

[45]) S. die weiter unten angeführten Stellen des Cervantes und Agustin de Rojas.

Folge, in der That etwas Außerordentliches und in Spanien nie zuvor Gesehenes gewesen zu sein, und mögen zu einer höhern Ausbildung der Mimik und der scenischen Kunst die erste Anregung gegeben haben. In ganz anderem Lichte dagegen erscheinen die Werke des Dichters; denn diese kann die unbefangene Kritik, wie manchen Vorzug vor den elenden Stücken, die zuletzt besprochen wurden, sie ihnen auch einräumen mag, an poetischem Gehalt nur tief unter, an Kunst der dramatischen Gestaltung wenigstens nicht über die des Gil Vicente und des Torres Naharro stellen. Und so kommt Lope de Rueda in eine seltsame Stellung; er darf mit Rücksicht auf den Umstand, daß das Theater seiner Zeit von neuem in den Zustand der Kindheit zurückgesunken war, ein Förderer des spanischen Schauspiels genannt werden, das doch in ihm, sobald man ihn mit seinen trefflichen Vorgängern in Vergleich bringt, als nur Rückschritte machend erscheint.

Die dramatischen Arbeiten dieses Dichters, in so weit sie durch den Druck literarisch aufbewahrt sind [46]), zerfallen

[46]) **Las primeras dos elegantes y graciosas Comedias del excelente Poeta y Representante Lope de Rueda, sacadas a luz por Juan de Timoneda: estas son Comedia Eufemia, Comedia Armelina. Valencia, 1567. Sevilla, 1576.**

Las segundas dos Comedias de Lope de Rueda: Comedia de los Engaños, y Comedia Medora. ib.

Los coloquios pastoriles de muy agraziada y apacible prosa por el excelente poeta y gracioso Representante Lope de Rueda: son el coloquio de Timbria y el coloquio de Camila. ib.

Compendio llamado el Deleytoso, en el cual se contienen muchos pasos graciosos del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda para poner en principios y entre medios de coloquios y comedias. Recopilados por Juan de Timoneda. Logroño, 1588.

in drei Classen: Comödien, Pastoralgespräche und sogenannte Pasos. In allen diesen Stücken zeigt sich der Verfasser als Mann von offnem Sinn und klarem Blick für die Erscheinungen des Lebens, die er treu und in anziehender Natürlichkeit darzustellen weiß, aber von sehr geringer Dichtergabe. Daher ist er überall da am glücklichsten, wo er, sich in der seinem Talent angemessensten Sphäre bewegend, die gemeine Wirklichkeit in der Sprache des gewöhnlichen Lebens schildert. In diesem beschränkten Kreise konnte er mit seiner scharfen Beobachtungsgabe, seiner Laune und Schalkheit sehr zu seinem Vortheil auftreten; hier stört kein Conflict zwischen Stoff und Behandlung, und der Ausdruck ist dem Gegenstande vollkommen angemessen. Die meiste Befriedigung gewähren daher seine Pasos. So nämlich nannte er eine Art von kleinen burlesken Spielen, die er vor dem Beginn der größern Stücke, oder zwischen den Abtheilungen derselben aufzuführen pflegte; die Entremeses der damaligen Zeit. Nichts kann der Anlage nach einfacher und kunstloser sein, als ein solcher Paso; der geringfügigste Vorfall, irgend ein Moment aus dem alltäglichen Treiben, vornämlich der untern Volksclassen, gibt ihm hinreichenden Stoff; aber das an sich völlig Unbedeutende wird durch die Naivetät und Naturtreue der Darstellung, durch manchen Erguß der heitersten Laune so anziehend gemacht, wie es nur einem für diese Gattung besonders Berufenen gelingen konnte. — Folgendes sind die äußern Umrisse von einigen dieser Pasos. Der Bauer Torubio kommt nach Hause und erzählt, er habe eben einen Oelbaum gepflanzt; seine Frau, Agueda, meint, in sechs oder sieben Jahren werde der Baum schon vier bis fünf Scheffel Oliven tra-

gen; mit den Schößlingen aber könne eine ganze Pflanzung angelegt werden; dann wolle sie die Oliven sammeln, der Mann solle sie auf dem Esel zu Markt bringen, und Menciguela sie verkaufen. Nun aber entsteht ein Streit zwischen dem Ehepaar; Agueda will den Scheffel nicht unter zwei Realen verkauft wissen; Torubio aber meint, vierzehn bis fünfzehn Heller seien genug. Menciguela erhält abwechselnd vom Vater und von der Mutter Befehle über den Preis, den sie für die künftigen Oliven fordern solle, und verspricht jedem von ihnen Gehorsam. Hierdurch zieht sie sich denn den Zorn von beiden zu, der sich in Schimpfen und Mißhandlungen gegen sie ausläßt. Da der Lärm immer ärger wird, kommt ein Nachbar herbei, um zu sehen, was es gebe; er erkundigt sich nach der Ursache des Streits, hört, daß es sich um den Preis von Oliven handle, die erst nach vielen Jahren wachsen sollen, und sucht den lächerlichen Zwist beizulegen. — Ein anderer Paso stellt einen lustigen Streich zweier Gauner dar. Mendrugo, ein Einfaltspinsel, trägt eine Schüssel mit Essen nach dem Gefängniß, in dem seine Frau gefangen sitzt; da begegnen ihm die beiden Gauner, knüpfen ein Gespräch mit ihm an und sprechen unter andern von dem Schlaraffenlande. Mendrugo begehrt mehr davon zu wissen, setzt sich auf die Erde hin und hört mit Erstaunen von dem Lande erzählen, wo die Flüsse von Milch, die Brücken von Butterbrod, die Bäume von Schinken sind, bemerkt aber nicht, daß die Erzähler sich unterdessen seiner Schüssel mit Essen bemächtigen. — In einem dritten dieser kleinen Stücke wird sehr ergötzlich geschildert, wie eine listige Frau ihren einfältigen Ehemann foppt. Sie hat einen Studenten, den sie für

ihren Vetter ausgibt, in's Haus genommen und stellt sich krank, um sich ungestörter mit ihm vergnügen zu können; da muß denn der arme Mann in einem fort zum Arzt gehen und die von diesem verschriebene Medicin selbst einnehmen, weil die Frau versichert, daß sie nur dann die gewünschte Wirkung haben werde. Als die Gattin endlich zur großen Freude ihres zärtlichen Gemahls wiederhergestellt ist, geht sie davon, um ein neuntägiges Gebet zu verrichten, das sie einem Heiligen für den Fall ihrer Genesung gelobt habe, läßt sich aber weislich von dem Studenten zu dieser frommen Handlung geleiten.

Sehr zu rühmen ist die meisterhafte Behandlung der Prosa in allen diesen Pasos; bis zu solcher Leichtigkeit und natürlichen Eleganz hatte es selbst die Celestina nicht gebracht. Weniger gelangen dem Lope de Rueda in dieser Beziehung die Stücke von ausgedehnterem Plan, für welche er durchgängig dieselbe Form beibehielt; denn hier verfällt seine Sprache, so oft sie nach höherer Ausdrucksweise strebt, nur zu leicht in's Schwülstige und Geschraubte.

Erwägt man, wie vielfache und für die dramatische Rede so höchst geeignete metrische Combinationen die spanische Sprache darbietet, und wie glücklich dieselben theilweise schon angewandt waren, so wird man überhaupt das Aufgeben der Versification wohl nur für jene kleineren Darstellungen aus dem Alltagsleben gutheißen können, dagegen die Anwendung der Prosa für Schauspiele, die zu einer höheren und poetischeren Gattung gehören wollen, als einen wesentlichen Mißgriff bezeichnen müssen. Die Kritiker einer gewissen Fraction freilich bedauern, daß das Drama nicht für immer die beschränkte, von Lope de Rueda in

Gang gebrachte, Form beibehalten habe; wir dagegen können das Glück nur preisen, welches das spanische Theater vor diesem Schicksal bewahrt hat, und glauben, es den spätern Dichtern als nicht geringes Verdienst anrechnen zu müssen, daß sie den Vers mit seinen reichen und wechselnden Modulationen wieder dem Schauspiel vindicirten.

Wie gering das dem Lope de Rueda zugetheilte dichterische Vermögen war, gibt sich denn bei seinen Comödien und Schäferspielen, außer in dem gerügten Uebelstande, auch in der Armuth seiner Erfindung und in dem Mangel einer poetischen Durchdringung seiner Stoffe zu erkennen. Die Fäden der Verwickelung, an welche die Handlung geknüpft ist, sind fast in allen diesen Stücken im Grunde die nämlichen, und man kann sie nicht eben fein gesponnen nennen. Und das Mangelhafte der Erfindung erscheint bei Lope de Rueda meist in seiner ganzen Blöße, weil er es weder durch den Glanz der Darstellung zu verdecken, noch durch dichterische Schönheiten im Einzelnen dafür Ersatz zu geben weiß. Gut ausgeführte burleske Scenen nach Art derer, welche die Pasos bilden, werden allerdings auch in den größeren Stücken nicht vermißt; allein sie stehen größtentheils in zu loser Verbindung mit der Haupthandlung, um für wesentliche Bestandtheile derselben gelten zu können. Dies ist so sehr der Fall, daß man sie oft ohne viele Mühe und ohne den Zusammenhang des Ganzen zu zerstören, aus dem einen Stücke in das andere schieben könnte, — ein Verfahren, das man auf den Bühnen wirklich angewandt zu haben scheint [47]).

[47]) S. in den alten Ausgaben des Lope de Rueda die **Tabla de los Pasos graciosos que se pueden sacar de las presentes comedias y coloquios y poner en otras obras.**

Von Seiten des Plans und der Composition besitzen die **Comedia de los Engaños** und die **Eufemia** bedeutende Vorzüge vor den übrigen Leistungen unseres Dichters. Der Grund hiervon liegt in dem Umstand, daß diese Stücke den Erfindungen italienischer Novellisten folgen; der Dramatiker hat dabei nur geringes Verdienst, indem er sich wenig Mühe gegeben hat, die gewählten Stoffe nach den Bedingungen seiner Kunst umzugestalten. Die Handlung in der **Comedia de los Engaños** beruht auf derselben Novelle des Bandello, welche Shakspeare's **Twelfth night** und der späteren, dem Calderon zugeschriebenen Comödie **La Española en Florencia** zu Grunde liegt. (**Novelle di Bandello. Lucca, 1554. Tom. II, Nov. 36 pag. 212.**) Diese Erzählung eignete sich allerdings ganz besonders für dramatische Behandlung. Lope de Rueda aber hat die Erfindung, wie ein junges Mädchen Männerkleidung annimmt, um Zwiespalt zwischen ihren abtrünnigen Galan und dessen neue Geliebte zu säen, nicht gehörig ausgebeutet; wie interessante Situationen sich aus dieser Intrigue entspinnen ließen, sollte erst später Tirso de Molina auf's glänzendste zeigen. Mehr verweilt unser Dichter auf den Verwirrungen, die aus der Aehnlichkeit dieses Mädchens mit ihrem Bruder entstehen; und dieses Motiv gibt ihm zu einigen belustigenden Scenen Anlaß, zu denen außer der Novelle des Bandello auch noch die Menächmen des Plautus einzelne Züge hergeliehen haben.

Der Verlauf des Ganzen ist, wie folgt: Virginio, ein römischer Bürger, hat bei der Erstürmung von Rom durch den Connetable von Bourbon seinen Sohn Fabricio verloren, und sich später mit seiner Tochter Lelia, der Zwil-

lingsschwester des Verlorenen, nach Modena begeben. Hier knüpft die letztere ein Liebesverhältniß mit einem gewissen Lauro an, der sie indessen binnen Kurzem wankelmüthig verläßt und sich einer anderen Dame, Namens Clavela, zuwendet. Um die nämliche Zeit reist Virginio in Geschäften nach Rom und läßt seine Tochter in einem Kloster zurück; diese aber entflieht ihrem Aufenthaltsort und tritt, als Page verkleidet, in die Dienste ihres treulosen Liebhabers, um Uneinigkeit zwischen ihm und Clavela zu erregen. Unterdessen langt der verloren geglaubte Fabricio aus Rom an, und stiftet, da er seiner Zwillingsschwester zum Verwechseln ähnlich sieht, den Unfrieden, den diese wünscht; Clavela nämlich hat den Lauro nie geliebt, wohl aber ihr Auge auf den vorgeblichen Pagen geworfen, und ist daher sehr glücklich, als ihr Fabricio seine Hand anträgt, worauf Lauro zu der früheren Geliebten, welche ihre Verkleidung abgelegt hat, zurückkehrt.

Die Verwickelung in der **Comedia Eufemia** hat mit der in Boccaccio's Geschichte von Bernabo und Ambrogiuolo (Decam. Tag 2. Nov. 9), die auch von Shakspeare im Cymbeline benutzt wurde, auffallende Aehnlichkeit. Vermuthlich jedoch folgte Lope de Rueda nicht direct dieser, sondern einer andern ihr nachgeahmten Erzählung; denn aus der ganzen Fassung des Stücks scheint hervorzugehen, daß es sich Schritt für Schritt einer Novelle anschließt. Der Inhalt ist in summarischem Abriß folgender: Leonardo, Bruder der Eufemia, nimmt von letzterer Abschied, um in der Fremde sein Glück zu suchen; er wendet sich sodann nach Valencia, wo er in die Dienste des Prinzen Valiano tritt. Da er in den Gesprächen mit seinem Herrn die

Schönheit und Tugendhaftigkeit seiner Schwester ungemein rühmt, so entschließt sich der Prinz, Eufemien zu sich kommen zu lassen, um sich mit ihr zu vermählen. Der Diener, welcher zu diesem Zwecke abgesandt wird, ist indessen auf die Gunst, die sein Herr dem Leonardo schenkt, neidisch und zeigt bei seiner Rückkunft, um Eufemia's Rufe zu schaden, einige Haare vor, die er aus einem Muttermale, welches sie auf der einen Schulter haben soll, gezogen zu haben behauptet. Der Prinz wird hierüber gegen Leonardo aufgebracht und verurtheilt ihn, wenn er sich nicht in kurzer Frist zu rechtfertigen vermöge, zum Tode. Eufemia, von der Gefahr ihres Bruders und von deren Ursache unterrichtet, eilt nach Valencia und entlarvt den Betrüger, der nur durch Bestechung ihrer Dienerin in den Besitz der Haare gelangt ist. Leonardo wird sogleich befreit und der Verläumder statt seiner enthauptet, Eufemia aber vermählt sich mit dem Prinzen. — Diese Handlung ist an sich interessant genug, um auch in der wenig künstlerischen Gestalt, wie sie in der Comödie vorgeführt wird, einen gewissen Eindruck nicht zu verfehlen; aber mit Bedauern vermißt man doch die Erfolge, die ein wahrer Dichter aus ihr hätte ziehen können.

Die Armelina ist ein Zauber- und Spektakelstück von einer Extravaganz im Plan, die keine hohe Meinung von den eignen Erfindungen unseres Autors fassen läßt. Justo, Sohn des Pascual Crespo, eines Schmieds, ist durch außerordentliche Umstände als Kind nach Ungarn gekommen und von einem dortigen Großen, Namens Viana, adoptirt worden; dieser Viana aber hat wieder seine Tochter Florentina verloren; sie ward nach andern wechselnden Er-

eignissen von Corsaren geraubt, und in Carthagena an einen Bruder des Pascual Crespo verkauft, in dessen Hause sie unter dem Namen Armelina lebt. Viana macht in Begleitung seines Adoptivsohns eine Reise nach Spanien und lernt in Carthagena einen Zauberer aus Granada kennen, der ihm den Aufenthaltsort seiner verlornen Tochter zu ermitteln verspricht, und zu diesem Zweck den Geist der Medea heraufbeschwört. Unterdessen hat Justo ein Liebesverhältniß mit Armelina angeknüpft; aber Crespo will diese zwingen, einen Schuster zu heirathen; das arme Mädchen eilt in der Verzweiflung an's Meeresufer, um sich zu ertränken; da erscheint, gerade zur rechten Zeit, der Gott Neptun, führt die Unglückliche nach Hause, erklärt, daß sie die gesuchte Florentina, Justo aber der Sohn des Pascual Crespo sei, und hilft die Hochzeit der Beiden feiern. — Diese Fabel trägt denn bei der nüchternen Weise, wie sie von Lope de Rueda behandelt wird, ihre Abgeschmacktheit erst recht zur Schau.

Die Medora wiederholt fast nur den Stoff, der schon in den **Engaños** weit glücklicher behandelt worden war, und verbrämt ihn mit einigen komischen Zwischenhandlungen, die der untersten Classe der Possenreißerei angehören. Nur die Figur des Prahlers Gargullo verdient Lob.

In den **Coloquios pastoriles** darf man keine Darstellungen aus einer idealen Hirtenwelt erwarten; sie führen ihren Namen nur, weil einige unter den handelnden Personen Schäfer sind. Im Uebrigen unterscheiden sich diese Stücke nicht wesentlich von den Comödien, nur daß sie sich nach der Absicht des Verfassers in ihrem ernsthaft ge-

meinten Theil mehr in's Gebiet der Poesie versteigen sollten Aber dieser Versuch ist durchaus mißrathen; gerade die pathetisch sein sollenden Stellen widern durch Bombast und Unnatur an, und nur die niedrig-komischen Zwischenscenen sind nicht mißrathen. Von der Fabel eines solchen Schäfergesprächs einen Abriß zu geben, lohnt sich nicht der Mühe. Die Verwickelung in den beiden auf uns gekommenen (**la Camila** und **la Timbria**) beruht auf ähnlichen Motiven, wie wir sie schon aus den Comödien kennen, und durch deren beständige Wiederholung der Dichter die Armuth seiner Erfindungskraft verräth; die Composition ist buntscheckig und verworren im höchsten Grade.

Von den versificirten Schäferspielen des Lope de Rueda, die bei seinen Zeitgenossen vorzüglich beliebt waren, hat sich nur ein sehr geringer Rest erhalten, nämlich ein Bruchstück, das in den dritten Akt der **Baños de Argel** von Cervantes eingeschaltet ist, und ein kleiner Dialog, „**las prendas de Amor**“, im Ganzen zu wenig, um ein Urtheil über diese Gattung begründen zu können.

Als eine besondere Eigenheit unseres Dichters, die sich bei einem Blick auf seine sämmtlichen Werke herausstellt, muß hervorgehoben werden, daß er gewisse Figuren als stehende Rollen in das Schauspiel eingeführt hat. Dergleichen Figuren, die sich unter denselben allgemeinen Charakterformen in fast allen seinen Stücken wiederholen, sind der zanksüchtige Alte, die gutmüthige und geschwätzige Negerin, die verschmitzte Zigeunerin und der Tölpel oder Einfaltspinsel. Zu der Stabilität der italienischen Masken gelangten übrigens diese Rollen nicht, obgleich es leicht ist, ihre Verzweigungen durch das spätere spanische Drama zu erkennen.

Wer den Lope de Rueda als Dichter und Schauspieler auch in den Zeugnissen seiner Zeitgenossen oder der unmittelbar folgenden Generation gespiegelt sehen will, der hat sich an die Vorrede des Cervantes zu den **Ocho Comedias y Entremeses** zu halten. Die gemeinte Stelle ist in vielen Beziehungen so aufschlußreich und wichtig, daß sie hier unabgekürzt eine Stelle verdient. „Kürzlich — erzählt Cervantes — befand ich mich in einem Kreise von Freunden, wo über Schauspiele und darauf bezügliche Dinge gehandelt wurde; und man untersuchte und kritisirte sie auf solche Weise, daß nach meiner Meinung der Gegenstand nicht trefflicher besprochen werden könnte. Man untersuchte auch, wer in Spanien zuerst die Comödie aus den Windeln genommen, sie gehörig ausgestattet und mit Schmuck und Zierde bekleidet habe. Ich, als der älteste von denen, die zugegen waren, sagte: ich hätte, wie ich mich noch gar wohl erinnerte, den großen Lope de Rueda, jenen an Darstellungsgabe und Kunstverständniß ausgezeichneten Mann, spielen sehen. Er war aus Sevilla gebürtig und seines Handwerks ein Goldschläger, d. h. einer von denen, welche Goldplatten machen. Er war bewundernswürdig in der Schäferpoesie; und in dieser Gattung hat ihn weder damals noch später bis auf den heutigen Tag irgend Einer übertroffen. Obgleich ich damals, weil ich noch ein Knabe war, kein festes Urtheil über den Werth seiner Verse bilden konnte, so finde ich doch, wenn ich einige, die mir im Gedächtniß geblieben sind, in meinem jetzigen reifen Alter wieder betrachte, daß es Wahrheit ist, was ich gesagt habe; und wenn es nicht die Gränzen dieser Vorrede überschritte, würde ich einige derselben zur Beglaubigung dieser Wahrheit hierher setzen.

„Zur Zeit dieses berühmten Spaniers ließ sich der ganze Apparat eines Schauspieldirectors in einen Sack packen, und bestand aus vier Schäferkleidern von weißem Pelz, mit goldnem Leder besetzt, aus vier Bärten und Perücken und vier Schäferstäben, oder so ungefähr. Die Comödien waren Gespräche, fast wie Eklogen, zwischen zwei bis drei Schäfern und einer Schäferin. Man putzte sie auf oder dehnte sie aus durch zwei oder drei Zwischenspiele, in denen bald eine Negerinn, bald ein Rufian[48]), bald ein Narr oder auch ein Biscayer vorkam; alle diese vier Rollen und noch viele andere spielte der genannte Lope in der höchsten Vortrefflichkeit und Naturwahrheit, die sich denken läßt. In jener Zeit gab es noch keine Maschinerien; keine Zweikämpfe zwischen Moren und Christen, weder zu Fuß noch zu Pferde; man kannte noch keine Figur, welche durch ein Loch des Theaters aus dem Mittelpunkt der Erde hervorkam oder hervorzukommen schien, und noch viel weniger senkten sich Wolken mit Engeln oder Seligen vom Himmel herab. Das Theater bestand aus vier Bänken, in's Geviertte gestellt, und aus vier bis sechs Brettern, die darüber hin-

[48]) Dies Wort bleibt am besten unübersetzt, da sich kein deutsches Aequivalent findet, das seinen Sinn vollkommen ausdrückte. Das heutige **Rufian** heißt Kuppler; die Uebersetzer spanischer Werke aber, die das Wort auch bei Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts in derselben Bedeutung genommen haben, sind sehr im Irrthum gewesen. Aus Quevedos **Gran Tacaño**, dem **Rufian** dichoso des Cervantes und dem **Rufian Castrucho** des Lope de Vega kann man lernen, welche Classe von Menschen damals mit diesem Namen bezeichnet wurde; ein Gemisch von Raufbolden, Spitzbuben und Bravo's. Dergleichen Taugenichtse hatten sich an einigen Orten, z. B. zu Sevilla, zu einer förmlichen Innung constituirt.

gelegt wurden, so daß die Bühne sich vier Spannen hoch über die Erde erhob. Die Decoration des Theaters war ein alter Vorhang, der mit zwei Stricken von einer Seite bis zur andern gezogen war und das sogenannte Ankleidezimmer bildete, und hinter welchem die Musikanten standen und ohne Guitarre irgend eine alte Romanze sangen."

Diese Stelle darf nicht ohne folgende Anmerkung gelassen werden. Was Cervantes hier von der spanischen Bühne berichtet beruht auf seinen Jugenderinnerungen; eine literarische Bekanntschaft mit den Werken des Lope de Rueda scheint er nicht gehabt zu haben. Vermuthlich hatte er nur die versificirten Schäferspiele und die Pasos aufführen sehen; denn nur auf diese paßt seine Charakteristik der damaligen Schauspiele, durchaus nicht auf die **Comedias** und die **Coloquios** in Prosa mit ihrem reicheren Personal und bunteren Inhalt. Daß der Bühnenapparat auch bei den letzteren Stücken ganz so beschaffen gewesen sei, wie er ihn schildert, kann sonach noch nicht für ausgemacht gelten; man ist vielmehr versucht, das Gegentheil anzunehmen; denn zu welchem Zweck in der **Eufemia** und den **Engaños** z. B. die Schäfercostüme hätten dienen sollen, läßt sich nicht leicht einsehen; eine Darstellung der **Armelina** vollends ohne eine etwas complicirtere scenische Vorrichtung kann kaum gedacht werden.

Nach einer sehr nahe liegenden Vermuthung wurde der Inhalt der hinter der Scene gesungenen Romanzen auf der Bühne in stummer Action dargestellt. Ziemlich genau mit dem Cervantes stimmt übrigens einer seiner Zeitgenossen, Agustin de Rojas, überein, wenn er sagt: „Lope de Rueda, ein anmuthiger Schauspieler und seiner Zeit ein großer

Dichter, fing an, das Schauspiel in guten Stand zu setzen; denn er theilte es in Akte und versah es mit einem Introito (jetzt **Loa** genannt), welcher die Intriguen und Liebeshändel erklärte. Zwischen die ernsten Scenen mischte er komische ein, die man, weil sie zwischen den Schauspielen aufgeführt wurden, **Entremeses** nannte. Und das Alles ward in einer mehr lustigen als feinen Prosa abgemacht. In den Pausen wurde eine schlecht gestimmte Guitarre gespielt, und diese kam nie zum Vorschein, sondern blieb hinter der Scene; zum Beschluß tanzte dann der Lustigmacher, und alles Volk sperrte vor Erstaunen über solche Dinge den Mund auf [49]).“

Daß es ein Irrthum sei, wenn unserm Lope hier die Erfindung des Introito zugeschrieben wird, und wem diese gehöre, braucht nicht erwähnt zu werden. Auch was über die Eintheilung seiner Schauspiele in Akte gesagt wird, kann nicht unbedingt auf Glauben Anspruch machen, denn in den alten Ausgaben derselben findet sich keine solche; möglich jedoch, daß dies nur einer Verstümmelung durch den Druck zuzuschreiben ist.

Daß die Manier des Lope de Rueda bei dem großen Beifall, mit dem sie aufgenommen wurde, viele Nachahmungen hervorgerufen habe, muß vermuthet werden; literarisch ist aber nur Weniges davon aufbewahrt worden. Nur einige Pasos von anonymen Verfassern können hier genannt werden. Was uns von namhaften Dramatikern

[49]) **Rojas, Viage entretenido. Madrid, 1603. Loa de la Comedia.**

dieser Zeit aufbehalten ist, erscheint zwar theilweise als von jener Manier tingirt, steht aber in andern Beziehungen wieder selbstständig da.

Ein Autor wie Lope de Rueda, d. h. ein Schauspieldirector, der die Stücke, die er aufführte oder aufführen ließ, selbst verfaßte, war Alonso de la Vega. Nachrichten über das Leben dieses Mannes sind nicht vorhanden; nur daß er im Jahre 1566 nicht mehr unter den Lebenden war, geht aus einem Sonett hervor, das sich bei der in jenem Jahre veranstalteten Ausgabe seiner Schauspiele befindet [50]). Von den drei Stücken dieser Sammlung, **la Tolomea**, **la Serafina** und **la Duquesa de la Rosa**, variirt das erste ein schon von seinem berühmteren Zeitgenossen in den **Engaños** und der **Medora** behandeltes Thema auf ziemlich unglückliche Weise, indem es dasselbe mit wüst-phantastischen Erfindungen verbrämt. Hier treten neben Personen des gewöhnlichen Lebens ein Zauberer, ein Wehrwolf, der Gott Phöbus, Cupido, Orpheus, Medea und der Teufel auf. Ein Hang zum Abenteuerlichen und Romanhaften, wie er bei Lope de Rueda noch nicht in gleicher Stärke hervortritt, gibt sich auch in den beiden andern Stücken des Alonso de la Vega kund; auf sehr unvortheilhafte Weise in der **Serafina**, nicht ganz verwerflich aber in der **Duquesa de la Rosa**. Der mit freier Benuzzung einer Novelle des Bandello entworfene Plan dieser Comödie ist kürzlich folgender: Eine Prinzessin von Dänemark verliebt sich in den spanischen Prinzen Dulcelirio, der

[50]) **Las tres famosisimas Comedias del ilustre poeta y gracioso representante Alonso de la Vega. Agora nuevamente sacadas á luz por Juan de Timoneda, en el año de 1566. Valencia.**

sich am Hofe ihres Vaters aufhält, und schenkt ihm, als er, um in seine Heimath zurückzukehren, Abschied von ihr nimmt, zum Andenken einen Ring. Nachher vermählt sie sich mit dem französischen Herzog de la Rosa, verfällt aber bald in eine Krankheit und macht, um von dem Heiligen ihre Genesung zu erflehen, eine Pilgerfahrt nach St. Jago de Compostella. — Wiederhergestellt kommt sie auf der Rückreise durch Burgos, wo der Prinz Dulcelirio sie in seinem Pallast bewirthet und sie mittels des Ringes an ihr früheres Verhältniß zu mahnen versucht; sie jedoch, nur ihrer jetzigen Pflicht gedenkend, will die Mahnung nicht verstehen, und kehrt unverweilt an den Hof ihres Gemahls zurück. Hier verliebt sich der Haushofmeister des Herzogs in sie und wagt es, ihr Anträge zu machen, die sie aber verächtlich zurückweist. Nun sinnt der Verschmähte auf Rache, überredet einen der Hofleute, sich im Zimmer der Herzogin zu verstecken, weiß dem Herzog Verdacht gegen die Treue seiner Gemahlin beizubringen, und führt ihn in deren Zimmer, wo sie den Versteckten finden und sogleich niederstoßen. Die Herzogin wird gefangen genommen und zum Tode verurtheilt, falls nicht binnen drei Monaten ein Ritter die Vertheidigung ihrer Unschuld übernehmen werde. Hier, im Gefängniß, treten die Wahrheit, der Trost und das Heilmittel zu ihr, um sie zu beruhigen; Boten, die sie an Dulcelirio geschickt hat, kehren mit ausweichender Antwort zurück; bald aber erscheint dieser selbst, als Mönch verkleidet, und läßt sie beichten, stellt sich dann, von ihrer Unschuld überzeugt, zum Kampf und besiegt den Verläumder. Um ein passendes Ende herbeizuführen, muß schließlich der Herzog am Fieber sterben, und so steht der Verbindung der

Herzogin mit ihrem ersten Geliebten nichts mehr im Wege. — Diese Handlung ist, selbst die gewaltsame Auflösung nicht abgerechnet, so durchaus in der Weise vieler spätern Comödien aus der Zeit des Lope de Vega geführt, daß man glauben könnte, eine von diesen vor sich zu haben, wenn sich die ältere Form des Drama's nicht durch die Prosa verriethe, in der das Stück geschrieben ist. Freilich zeigen auch Einzelheiten in der Ausführung noch die Kindheit der Kunst; aber bei allen ihren Mängeln hat diese **Duquesa de la Rosa** noch immer Verdienst genug, um den Vergleich mit dem Besten des Lope de Rueda zu ihrem Vortheil aushalten zu können.

Der versificirten Form des Schauspiels blieben Juan de Rodrigo Alonso (Comödie von der heiligen Susanne[51a]) und Francisco de Avendaño treu. Eine Comödie des Letztern, deren Titel wegen seiner Länge in die Anmerkung zu verweisen ist[51b]), scheint die älteste zu sein, in der sich die nachher so allgemein gewordene Eintheilung in drei Jornadas findet. Diese Neuerung muß indessen da-

[51a]) **Comedia hecha por Juan de Rodrigo Alonso (que por otro nombre es llamabo de Pedrosa), vecino de la ciudad de Segovia, en la cual por interlocucion de diversas personas en metro se declara la historia de santa Susana á la letra, cual en la prosecucion claramente parescerá: hecha á loor de Dios nuestro Señor: año de 1551.**

[51b]) **Comedia nuevamente compuesta por Francisco de Avendaño, muy sentida y graciosa, en la cual se introducen las personas siguientes: la Fortuna, un caballero quejoso de ella llamado Muerto, otro caballero herido de amor llamado Floriseo, una doncella llamada Blancaflor, dos pastores, el uno llamado Salaver y el otro Pedrucio, y un page llamado Listino. 1553.** Ohne Angabe des Druckorts.

mals noch keinen Eingang gefunden haben; erst dreißig Jahre später begegnen uns andere Stücke, welche derselben Eintheilung folgen.

Die **Comedia Prodiga** von Luis de Miranda [51c]) ist die Geschichte vom verlornen Sohn, geschickt in spanische Orts- und Zeitverhältnisse verlegt und mit einigen glücklich erfundenen Situationen bereichert. Ein höherer poetischer Gehalt geht diesem Stücke allerdings ab; allein die Charaktere und Situationen sind treu nach dem Leben aufgefaßt und lebendig dargestellt, und die sprachliche Ausführung in Redondillen verdient Lob. Der Verlauf der Handlung ist in der Kürze, wie folgt: Prodigo verläßt unter lebhaftem Widerstreben seines Vaters Laban das elterliche Haus, um mit einer Compagnie Soldaten in die Welt hinauszuziehen. Er wird von einem treuen Diener, Felisero, begleitet, dem der Vater die Aufsicht über ihn anvertraut hat, geräth aber bald in Gesellschaft schlechter Freunde, mit denen er seine ganze Habe verschwelgt und schlechte Streiche vollbringt, die ihn zuletzt in's Gefängniß führen. Es bleibt ihm nur noch eine kleine Summe übrig, mit welcher er die Gefangenwärter besticht, ihn aus seiner Haft zu entlassen, und sich eine alte Unterhändlerin zur Freundin macht, welche ihm Eingang in's

[51c]) Comedia Pródiga. Dirigida al muy magnifico señor Juan de Villalba, de la cibdad de Plasencia, compuesta y moralizada por Luis de Miranda, placentino, en la cual se contiene (demas de su agradable y dulce estilo) muchas sentencias y avisos muy necesarios para mancebos que van por elmundo, mostrando los engaños y burlas que están encubiertos en fingidos amigos, malas mugeres y traidores sirvientes. Impresa en Sevilla en casa de Martin de Montesdoca: acabóse á diez dias de diciembre año de 1554.

Haus einer Schönen, Namens Alcana, verschafft. Felisero, welcher jede Hoffnung auf Besserung seines Herrn aufgibt, zieht sich in die Einsamkeit zurück, um als Eremit zu leben. Prodigo ist indessen im Besitze seiner Schönen glücklich, bis ihm in einer Nacht, als er aus ihrem Fenster steigen will, die Leiter unter den Füßen fortgezogen wird, so daß er einen schweren Fall thut; als er unten, bedeutend beschädigt liegt, wird er von der Unterhändlerin und anderem schlechten Gesindel seiner Kleider und des Wenigen, was er noch besitzt, beraubt. Er geräth nun in solches Elend, daß er durch niedrige Dienste sein Brod erwerben muß, sucht, von Reue erfüllt, den Felisero in seiner Einsiedelei auf, wird von diesem in dem Vorsatze, sich zu bessern, bestärkt und kehrt in das Elternhaus zurück, wo er von dem Vater mit Freuden aufgenommen wird.

Als Nachahmer des Lope de Rueda wird von den Literatoren Juan de Timoneda genannt [52a]). Eine

[52a]) Derselbe, der schon als Herausgeber des Lope de Rueda und Alonso de la Vega genannt wurde. Er war Buchhändler zu Valencia und lebte noch um das Ende des 16. oder gar zu Anfang des 17. Jahrhunderts in sehr hohem Alter. Dies beweisen die Verse des Cervantes (**Baños de Argel, Jornada 3**):

Antes que mas gente acuda
El coloquio se comience
Que es del gran Lope de Rueda
Impreso por Timoneda
Que en vejez al tiempo vence.

Die Ausgaben seiner Schauspiele sind:

Comedia llamada Cornelia.

Comedia de los Menecmos. Beide **Valencia, 1559.**

Turiana en la cual se contienen diversas Comedias y farsas muy elegantes y graciosas, con muchos entremeses y pasos apa-

nähere Betrachtung der dramatischen Arbeiten dieses, auch um andere Fächer der Literatur verdienten, Mannes ergibt jedoch, daß er in verschiednen Perioden seiner Wirksamkeit für's Theater verschiednen Vorbildern gefolgt ist. Die meisten seiner Schauspiele sind offenbar unter Einflüssen des Torres Naharro geschrieben und vermuthlich vor dem Auftreten des Lope de Rueda. Erst später scheint Timoneda sich der Manier des Letztern zugewandt zu haben, vornämlich in einigen **Pasos**. Wieder einen andern Charakter trägt die dem **Nigromante** des Ariost nachgebildete **Comedia Cornelia**; die **Menecmos** endlich sind eine Umarbeitung der Menächmen des Plautus. — Schon diese Anlehnung an verschiedne Vorbilder zeigt, daß es dem Timoneda an selbstständiger Kraft gebrach; aber auch unter den Nachahmern kann ihm keine hohe Stelle angewiesen werden. Seine Erfindungen sind, insofern nicht bei Andern geborgt, fast durchgehends unter aller Kritik, sich bald in der trivial-Alltäglichkeit bewegend, bald zur absurdesten Phantasterei überspringend. In der **Comedia Aurelia** hat ein alter Geizhals mit Hülfe eines Zauberers einen Thurm gebaut, in welchen er seine sämmtlichen Reichthümer verschlossen hat. Die Kraft des Zaubers liegt in einem Ringe, durch dessen Zerbrechen der Thurm unsichtbar wird. Der Alte wirft die eine Hälfte des Ringes in's Meer, beklagt aber nachher diesen raschen Schritt, da er noch in seinem Alter

cibles, agora nuevamente sacados a luz por Joan Diamonte (Anagramm von Timoneda). Valencia, 1565.

Coloquio pastoril. Valencia, 1567.

Auto de la Oveja perdida im Cuaderna espiritual al Santisimo Sacramento y a la Asuncion. Valencia, 1597.

zwei Kinder bekommt, denen er nun sterbend nichts hinterlassen kann, als den halben Ring. Der Sohn Salucio begibt sich nach dem Tode des Vaters auf Reisen, indem er hofft, vielleicht der anderen Hälfte des Ringes habhaft zu werden. Unterwegs erlebt er mancherlei romaneske Abenteuer, hat aber zuletzt das Glück, einen Pilger zu treffen, der ihm unter andern Curiositäten einen halben Ring zeigt, den er sogleich als das Gegenstück des seinigen erkennt. Salucio erzählt das Ereigniß von dem verzauberten Thurm und kehrt in Begleitung des Pilgers nach Hause zurück. Hier werden die beiden Stücke aneinandergepaßt; und kaum ist dies geschehen, so wird unter furchtbarem Krachen das verschwundene Gebäude wieder sichtbar. Der Pilger, dem die Geschwister dies Glück verdanken, empfängt zum Lohn die Hand von Salucio's Schwester Aurelia.

In der **Farsa Rosalina** beschließen zwei Kaufleute, Leandro und Antonio, der weltlichen Dinge überdrüssig, sich in ein Kloster zurückzuziehen, und diesen Entschluß in's Werk zu setzen, ohne irgend Jemandem davon Kunde zu geben. Rosalina, Leandro's Tochter, erfährt durch ihren Oheim Lucano das Verschwinden ihres Vaters, und ist darüber um so mehr in Unruhe, als sie viel von den Nachstellungen eines in sie verliebten Portugiesen auszuhalten hat und deshalb eines kräftigen Schützers bedarf. Unterdessen melden sich die beiden Kaufleute zur Aufnahme in das Kloster; die Stunde, in welcher die Einkleidung geschehen soll, wird festgestellt; aber als diese herannaht, erscheinen ihnen der Teufel, die Welt und das Fleisch, und rathen ihnen, nicht so thöricht auf die Freuden der Erde zu verzichten. Antonio und Leandro bleiben standhaft,

schlagen ein Kreuz, was die Visionen verschwinden macht, und treten in das Kloster ein. In der folgenden Scene theilt Lucano seiner Nichte den Schritt mit, den ihr Vater gethan, und Beide beschließen, dem Beispiel zu folgen und sich gleichfalls dem beschaulichen Leben zu widmen. — Diese armselige Haupthandlung ist mit den Possenreißereien einiger Bedienten und Mägde vermengt.

Die Sprache in den versificirten Comödien des Timoneda entbehrt der sorgfältigen Behandlung sowohl, als des natürlichen Flusses. Besser gelang ihm die Prosa, namentlich in den Pasos, die in der anmuthigen Natürlichkeit des Dialogs mit denen seines Vorbildes wetteifern, hinter welchen sie freilich an Kraft der Komik weit zurückstehen. Einigen von diesen kleinen burlesken Stücken gab Timoneda den Namen **Entremes**, der für ähnliche Farcen in der Zukunft beibehalten wurde.

Die wenigen dramatischen Arbeiten anderer Dichter dieser Zeit, von denen wir Kentniß haben [52b]), sind zu unbedeutend, um eine Besprechung zu verdienen.

Das schon citirte Auto des Timoneda, an sich wenig bemerkenswerth und von sehr einfacher Structur, führt uns zur Betrachtung des geistlichen Schauspiels der vorliegenden Periode. Der auf uns gekommene Vorrath der-

[52b]) **Farsa Rosiela, nuevamente compuesta. Cuenca, 1558,** von unbekanntem Verfasser.

Drei **Pasos** von unbekannten Verfassern, gedruckt in Timoneda's **Registro de representantes. Valencia, 1561.** In Timoneda's **Patrañuelo (Valencia, 1566)** wird nach einer Comödie **Feliciana** und in dem Index der Inquisition von 1559 einer **Comedia de Peregrino y de Ginebra** erwähnt.

artiger Productionen ist sehr gering, was allerdings befremden kann, aber noch nicht zu dem Schluß berechtigt, daß geistliche Darstellungen in diesen Jahren weniger allgemein gewesen seien, als in den früheren. Vielmehr finden sich Zeugnisse für das Gegentheil; so eine Verordnung in den Municipalgesetzen von Carrion de los Condes vom Jahre 1568, wonach am Frohnleichnamstage jährlich wenigstens zwei Autos aus der heiligen Schrift aufgeführt werden sollen [53]); sodann die Beschlüsse des Toledanischen Concils von 1565 und 1566, welche ungefähr dieselben Bestimmungen wiederholen, die hundert Jahre früher das Concil von Aranda eingeschärft hatte. Die geistlichen Stücke sollen nicht ohne vorhergegangene Prüfung durch die Kirchenobern, auch nie während des Gottesdienstes selbst in den Kirchen aufgeführt werden; die Vorstellungen am Tage der unschuldigen Kindlein werden gänzlich verboten; den Geistlichen endlich wird untersagt, in irgendwelchen Schauspielen Rollen zu übernehmen [54]).

[53]) Tit. I. Procesion del Corpus art. 7: Otrosi es ordenanza que en dicho dia en cada un año haya lo menos dos Autos que sean de la sagrada escritura, que se representen en dicha procesion, el uno en la media villa arriba y el otro en la media villa abajo, en el lugar donde le pareciere á la justicia y regimiento. — S. Jovellanos, Memoria sobre las diversiones publicas. Madrid, 1812. S. 54.

[54]) Prohibet sancta synodus in posterum turpem illum abusum quod die Innocentium intra ecclesiam theatrales quidam ludi edi publice consuevere magna cum ordinis ecclesiastici ignominia, necnon et divinae majestatis offensa; quippe qui christianorum oculos, quos oportet ad spiritualia provocari, ab his ad peccandi libidinem avertant . . . spectacula vero, ludi quicumque et choreae quae alioqui praemisso examine permit-

Ein Weihnachtsspiel von Pedro Suarez de Robles (1561) liefert einen interessanten Beitrag zur nähern Kenntniß des Hergangs bei diesen kirchlichen Darstellungen. „Zuerst treten die Hirten (ihnen voran der, welcher das Psalterium oder Tamburin schlägt) in zwei getheilten Reihen auf und tanzen zum Klange der Musik, bis in die Mitte der Kirche, wo sie einige Verschlingungen machen; hinter den Hirten kommen die Engel mit Wachslichtern und (wenn das dazu Nöthige vorhanden ist) acht Engel, welche den für das allerheiligste Sacrament bestimmten Traghimmel halten; unter diesem gehen unsere liebe Frau und St. Joseph und schreiten bis an die Stufen des Hauptaltars vor, wo sich eine Wiege in Form einer Krippe befindet, in welche das Jesuskind gelegt wird, und vor welcher die heilige Jungfrau und St. Joseph niederknieen; zu beiden Seiten stellen sich die Engel, das Christkind betrach-

tente ordinario non alias in aliquot solemnitatibus ac processionibus agenda sint, nullo modo dum divina officia vel celebrantur vel dicuntur, intra ecclesiam ipsam agi permittantur. . . Caveant tamen episcopi et eorum vicarii nedum solemnitatis divinae causa ludos aliquot et spectacula edi publice permittere velint, ea permittant quae vel in minimo christianam religionem offendere vel spectantium animos in pravos mores quoquomodo inducere valeant... Decernit etenim sancta synodus non alios ludos, non alia spectacula permittenda ab episcopo fore, quam quae ad pietatem spectantium animos movere, et a pravis moribus deterrere possint.

Et ne quid fiat quod ordini ecclesiastico sit indecens, prohibet sancta synodus quoscumque in sacris constitutos aut beneficium ecclesiasticum habentes, ne in quocumque loco et tempore larvis personati incedant aut cujusque in quibuscumque spectaculis ac ludis personam agant, etc.

Concil. Tolet. a. 1565, act. cap. XXI.

tend, und nachdem die Hirten aufgehört haben zu tanzen, tritt ein Engel auf die Kanzel und spricht das Folgende [55])."

Die Handlung des Stücks, dem diese Anweisungen für die Darstellung vorgesetzt sind, läuft dann folgender Maßen ab. Der Engel verkündigt den Hirten die Geburt Christi und verschwindet; die übrigen Engel stimmen einen Villancico zu Ehren des Neugebornen an und die Hirten, die den Gesang hören, beschließen, das göttliche Kind aufzusuchen; dann folgt ein anderer Villancico, von den Engeln und Hirten wechselweise angestimmt; die letztern nahen sich der Krippe, und jeder von ihnen bringt dem Kinde ein Geschenk dar, indem er ein Paar Strophen spricht; St. Joseph dankt ihnen und die heilige Jungfrau verspricht, ihre Fürsprecherin zu sein.

[55]) Danza del santisimo nacimiento de nuestro Señor Jesucristo al modo pastoril, compuesta por Pedro Suarez de Robles, clérigo de evangelio, natural de Ledesma. Madrid, 1561.

Han de salir los pastores en dos hileras repartidos; delante de ellos el que tañe el psalterio ó tamborino: al son irán danzando hasta en medio de la iglesia, y allí harán algunos lazos, y tras de los pastores irán los ángeles con los ciriales, y si hubiere aparejo ocho ángeles que llevan el palio del Santisimo Sacramento, y debajo irá nuestra Señora y san José, y llegarán hasta las gradas del altar mayor, y allí estará una cuna á modo de pesebre, y allí pondrán al niño Jesus, y de rodillas nuestra Señora y san José puestas las manos como contemplando; los ángeles repartidos á un lado y á otro, y mirando hácia el niño, y estando de esta manera acabarán los pastores de danzar: y luego saldrá un ángel al púlpito y dirá lo siguiente .... y los pastores oyendo la voz mostrarán espantarse mirando para arriba á una y otra parte.

Den obenerwähnten Verordnungen des Concils von Toledo, die um dieselbe Zeit noch durch ähnliche des Compostelanischen und später durch die des Toledanischen von 1582 unterstützt wurden, gelang es, wie sich weiter unten zeigen wird, zwar nicht, die Schauspiele ganz aus den Kirchen zu vertreiben; jedoch scheinen sie beigetragen zu haben, die geistlichen Darstellungen außerhalb der Gotteshäuser mehr in Aufnahme zu bringen, so daß diese nicht bloß als Autos, wie seit lange bei verschiedenen Festen auf eigens dazu erbauten Gerüsten gespielt worden waren, erhöhte Theilnahme fanden, sondern auch als Comedias divinas von den sonst für weltliche Stücke bestimmten Bühnen Besitz nahmen. Uebrigens treffen wir hier auf einen Punkt, wo ein kaum zu hebendes Dunkel über der Entwicklung des spanischen Schauspiels liegt. Aus der ganzen Zeit von 1561 bis zu dem letzten Decennium des Jahrhunderts ist uns kein einziges geistliches Drama aufbewahrt; auch keine Notiz, aus der sich auf die Beschaffenheit der verlorengegangenen schließen ließe. Nur jene wiederholten kirchlichen Verdammungsurtheile machen wahrscheinlich, daß die religiösen Darstellungen sich keineswegs auf jene einfache Weise beschränkten, die wir in den vorhin betrachteten gedruckten Autos wahrnahmen, und die eine solche Mißbilligung in keiner Art provociren konnte. Vielmehr wurden allem Vermuthen nach, die Lebensgeschichten der Helden des alten und neuen Testaments, der Heiligen u. s. w. in einer den französischen Mysterien und Moralitäten verwandten Art aufgeführt, mit vielfacher Handlung und reichem Personal ausgestattet, mit Allegorie und ausgelassenem Volkswitz verbrämt. Wann aber entwickelte sich die

specielle allegorische Form des **Auto sacramental**, die nachher zu so allgemeiner Geltung gelangte? Oder war dies schon vor dem angedeuteten Zeitpunkt geschehen? Die Möglichkeit hiervon kann nicht abgeleugnet werden; sahen wir doch schon bei'm Gil Vicente die Anfänge solcher allegorisch-religiösen Dichtungen; und daß die Autos von ächt-spanischem Ursprung, die wir bisher betrachtet haben, nichts von Allegorie enthalten, entscheidet nicht dagegen, da wir in ihnen nur Reste einer ursprünglich unstreitig viel reicheren Literatur besitzen. Wann endlich kamen die **Comedias divinas** als von den **Autos** gesonderte Stücke auf? Diese Fragen werden hier gestellt, ohne daß der Versuch gemacht werden soll, eine Antwort darauf zu geben, die sich doch nur auf Vermuthungen gründen könnte. Wenn sich einst bei den Spaniern ein gleicher Eifer für die Erforschung ihrer alten Literaturdenkmale regen wird, wie neuerdings in Frankreich, England und Deutschland, so werden Nachforschungen in den Archiven der Kirchen und Klöster ohne Zweifel Documente zu Tage bringen, aus denen sich Licht über diesen Gegenstand verbreiten muß. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird sich dann als gewiß herausstellen, was bis jetzt nur aus einzelnen Spuren gemuthmaßt werden kann, daß die alten geistlichen Dramen sich in Spanien ebenso wie in Frankreich und England in zwei große Hauptmassen zerlegten: in historische Darstellungen der heiligen Geschichten (Mysterien oder Mirakelspiele) und in moralisch-allegorische Stücke (Moralitäten). Aus ersteren sind unter dieser Voraussetzung dann die späteren **Comedias divinas**, aus letzteren die **Autos** (in der Bedeutung,

welche diesem Namen nachher ausschließlich beigelegt wurde) hervorgegangen.

Auf nicht mindere Schwierigkeiten stößt der Geschichtschreiber des spanischen Theaters, wenn er den Fortgang des weltlichen Schauspiels unter den nächsten Nachfolgern des Lope de Rueda verfolgen will; denn die dramatische Literatur, aus welcher er, als aus der sichersten Quelle, schöpfen könnte, ist untergegangen; einige zufällig aufbewahrte Notizen aber, auf die er somit allein angewiesen ist, verlieren sich nur zu sehr unter Widersprüchen. Am unzweideutigsten sind noch die Nachrichten über die Bestrebungen einiger Dichter zu Sevilla. Diese schon von Alters her blühende, nun aber als Mittelpunkt des spanischen Verkehrs mit Amerika zu noch höherem Flor gelangte Stadt scheint der dramatischen Kunst ein besonders günstiges Terrain geboten zu haben. Von hier war Lope de Rueda ausgegangen; hier aber stellte sich auch den mehr volksmäßigen Versuchen des Letztern eine wesentlich verschiedne Richtung gegenüber. Eine gelehrtere Partei nämlich machte die Nachahmung des antiken Schauspiels zu ihrer Hauptaufgabe. Die Anfänge dieses Strebens, über das wir vornämlich durch die Poetik des Juan de la Cueva unterrichtet sind, reichen bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinauf. Juan de Malara, ein Sevillaner von Geburt, der bedeutendste Repräsentant desselben, hatte schon 1548, als er in Salamanca studirte, eine Comödie Locusta geschrieben und von den Studenten der dortigen Universität aufführen lassen. Später in seine Vaterstadt zurückgekehrt, scheint er eine Menge von Lustspielen in der Manier der Alten auf die dortige Bühne gebracht

zu haben. Von einem dieser Stücke, das 1561 in einem Kloster zu Utrera gespielt wurde, berichtet ein alter Annalist, es sei in Nachahmung der lateinischen Comödiendichter und, im Gegensatz zu den Lustspielen des Lope de Rueda, ganz in Versen geschrieben gewesen [56]). La Cueva gibt dem Malara den Beinamen des Bätischen Menander und berichtet, um dieselbe Zeit seien auch die Sevillanischen Dichter Guevara, Gutierre de Cetina, Cózar, Fuentes und Megia als Verfasser von Lustspielen im antiken Styl berühmt geworden. „Diese Männer — fährt er fort — überschritten in nichts die alten, bei den Griechen beobachteten Gesetze, sei es, daß damals die Zuschauer lenksamer, oder daß sie geschmackvoller und gebildeter waren, als in unserer Zeit; mochte die Fabel auch schmuck- und kunstlos und arm an Inhalt sein, sie wurde doch ohne undankbares Mißfallen angehört. Eine Truppe von drei Personen auf der Bühne stellte das Volk vollkommen zufrieden. Ein Mantel, ein Hirtenkleid, ein Schäferstab, ein Vater, eine Hirtin, ein einfältiger Bursche, ein listiger Sclave und ein treuer Diener waren das Uebliche, ohne daß man den Raub der spartanischen Königin gekannt hätte, oder mehr als die anmuthige Wiese, die Weide und die Pappel [57])."

Auch Tragödien im Style der Alten scheinen in Sevilla schon früh gesehen worden zu sein. Von dem genannten

[56]) Rodrigo Caro, Claros varones de Sevilla und Antiguedades de la villa de Utrera. S. Navarrete, Vida de Cervantes. Madrid, 1819. S. 410. — Moratin, Catálogo, z. J. 1561.

[57]) Parnaso español, T. VIII. Juan de la Cueva, Egemplar poético.

Malara heißt es bei la Cueva, er habe **mil Tragedias** auf die Bühne gebracht, sich aber in dieser Gattung in etwas von den beengenden Schranken des antiken Trauerspiels befreit und die classische Form mit einer neueren Weise zu vermitteln gesucht. Der Ausdruck **mil** ist hier übrigens wohl nicht wörtlich für tausend zu nehmen, wie Signorelli gethan hat, sondern in dem Sinne, wie er noch jetzt in der Sprache des gewöhnlichen Lebens für sehr viel gebraucht wird. Nur von einem dieser zahlreichen Trauerspiele des Malara hat sich der Titel erhalten; es hieß **Absalon** (**Juan de Málara, Filosofia vulgar**, gedruckt 1568); zum Druck scheint keins derselben gekommen zu sein.

Im übrigen Spanien gelangte die dramatische Schule von Sevilla schwerlich zu bedeutendem Einfluß; Juan de la Cueva, selbst ein Sevillaner, ist der Einzige, der ihrer ausdrücklich erwähnt. Zweifelhaft ist es, ob Agustin de Rojas sich auf die Leistungen der genannten Dichter oder auf andere verloren gegangene bezieht, wenn er die Fortbildung der Comödie nach Lope de Rueda mit folgenden Worten schildert: „Hierauf, als sich der Geschmack verfeinerte, begannen die Dichter den früheren Brauch zu verlassen und die schlechtgefügte Prosa mit pastoralen Strophen zu vertauschen [58]). Man stellte Schäferspiele in sechs Jornadas dar, ohne Gold und Seide und ohne weiteren Apparat als ein Hirtenkleid, eine Laute, eine Guitarre und einen Bart von Pelz. Nach und nach legte man die Bärte

[58]) Das Wort **Endechas** scheint hier noch in einer allgemeinern Bedeutung genommen zu sein, nicht in der speciellen, wonach es später dreifüßige trochäische Verse mit Assonanzen bezeichnete.

und Schäferkleider ab und fing an, Liebesbegebenheiten in die Comödien einzuführen; in diesen gab es nun schon eine Dame, einen Vater, der sie bewacht, einen verschmähten Galan und einen andern bevorzugten, einen Alten der den Liebenden Vorwürfe macht, einen Lustigmacher, der bei ihnen herumspionirt, einen Nachbarn, der sie verheirathet und einen andern, der die Hochzeitsfeier veranstaltet. Schon gab es ein Costüm für den Vater [59]), einen Bart und eine Perücke, und eine Frauenkleidung; die Frauenrollen aber wurden damals von Knaben gespielt.“ Daß sich hier Rojas in einem Punkt entschieden irrt, springt in die Augen; Liebe war schon der Mittelpunkt von allen Comödien des Lope de Rueda gewesen und konnte nicht erst nach ihm als Springfeder der Begebenheiten in's Lustspiel eingeführt werden. Auch im Uebrigen erweckt die Schilderung durch ihre Vagheit und Unbestimmtheit den Verdacht, sie möchte auf unzureichende Kenntniß von dem Entwicklungsgange des spanischen Theaters gegründet sein. Daß ihr durchwegs Irrthum zu Grunde liege, läßt sich freilich nicht nachweisen; aber nur die Notiz, die sie am Schlusse gibt, wird noch anderweitig bestätigt; ein unter Philipp II. erlassenes Gesetz nämlich verbot den Frauen, auf der Bühne zu erscheinen, und man griff daher zu dem Mittel, die weiblichen Rollen von Jünglingen spielen zu lassen. Dies Gesetz ward jedoch noch unter derselben Regierung, wie es scheint schon um 1580, wieder aufgehoben [60]).

[59]) Wörtlich „einen Sack für den Vater,“ d. h. einen Sack, in den das Costüm des Vaters gepackt wurde.

[60]) Alonso mozo de muchos amos, compuesto por el Doctor Geronimo de Alcala Yañez. Barcelona, 1625. S. 141.

Als **Autores**, die sich unmittelbar nach Lope de Rueda auf den Bühnen berühmt machten, nennt Rojas die Toledaner Bautista, Juan Correa, Herrera und Pedro Navarro [61]). Ob diese Vorsteher von Schauspielertruppen alle auch zugleich Comödiendichter waren, läßt sich nicht bestimmt angeben. Denn die ursprüngliche Bedeutung von **Autor**, welche jene beiden Functionen umfaßte, verlor sich früh in die engere, wonach das Wort nur einen Theaterdirector bezeichnete. Der genannte Navarro erfand, nach dem vagen Ausdruck des **Viage entretenido** und des **Catalogo real de España**, die Theater, d. h. wohl Maschinerie, Scenerie und bewegliche Decorationen, Alles jedoch unstreitig noch in sehr mangelhafter Weise [62]). Etwas ausführlicher ist Cervantes über diesen Punkt. „Auf Lope de Rueda — sagt er — folgte Navarro, von Toledo gebürtig, welcher den Ruf erwarb, die Rolle eines feigherzigen Rufians vortrefflich zu spielen. Dieser hob in etwas die äußeren Vorrichtungen der Schauspiele und verwandelte den Sack, der früher die Kleider enthielt, in Koffer und Kasten; er brachte die Musikanten, die früher hinter dem Vorhange sangen, auf die offne Bühne; er nahm den Schauspielern die Bärte (denn früher spielte keiner ohne falschen Bart), und ließ sie alle mit unbärtigem Gesichte spielen, mit Ausnahme derjenigen, welche Greise oder andere Rollen, zu denen eine Veränderung des Gesichts nothwendig ist, vorstellten. Er erfand

[61]) **Viage entretenido**, Ausgabe von 1793 S. 278

[62]) **Ib.** S. 116. **Cat. real de Esp. por Rodrigo Mendez de Silva, fol. 121 b.**

Theatermaschinen, Wolken, Donner und Blitze, Herausforderungen und Schlachten."

Ein anderer Autor, der mit den obigen gleichzeitig, d. h. um's Jahr 1570, Ruf gehabt zu haben scheint, Cosme de Oviedo aus Granada, soll zuerst die Gewohnheit aufgebracht haben, Titel und Personal der aufzuführenden Comödien durch Anschlagzettel bekannt zu machen.

Vermuthlich zogen diese Schauspieldirectoren mit ihren Truppen in der Regel unstät im Lande umher, spielten, wie sich Gelegenheit bot, bald hier, bald dort; bald in den Dörfern und Marktflecken auf schnell und kunstlos aufgeschlagenen Bühnen, bald in den größern Städten, wo sie zum Theil schon stehende und besser eingerichtete vorfanden, wie in Sevilla, Valencia und Madrid.

Bevor von der Gründung und ersten Fortbildung der Theater in letzterer Stadt gehandelt wird, scheint es angemessen, hier einige Nachrichten über das Leben und Treiben der umherziehenden Schauspielertruppen mitzutheilen. Dies kann freilich nur mit Verletzung der strengen chronologischen Ordnung geschehen, da das Werk, aus dem wir allein zu schöpfen vermögen, jene schon so oft angezogene „unterhaltende Reise" (viage entretenido) des Agustin de Rojas einer etwas späteren Zeit angehört und sich in seinen Schilderungen zunächst auf die letzten Jahre des 16. und die beiden ersten des 17. Jahrhunderts bezieht. Wir glauben jedoch, uns eine solche Anticipation erlauben zu dürfen; einmal, weil Grund vorhanden ist, anzunehmen, daß diese Schilderungen im Wesentlichen auch für die vorliegende frühere Periode Geltung haben; dann, weil später, wo die auf den Bühnen der Hauptstädte concentrirte Schauspielkunst

unsere ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, sich schwerlich Gelegenheit zum Eingehen auf ähnliche Specialitäten bieten wird.

Agustin de Rojas Villandrando [63]), um 1575 zu Madrid geboren, trat mit sechszehn Jahren in Kriegsdienste, diente sechs Jahre unter den Truppen Philipp's II. in Frankreich, war eine Zeit lang in la Rochelle gefangen, und kehrte von da unter vielen Drangsalen nach Spanien zurück. Hier versuchte er sich in verschiednen Handwerken und Dienststellungen; kein Guzman de Alfarache oder Lazarillo de Tormes — sagt er selbst — kann mehr verschiedne Lagen erprobt, mehr verschiednen Herren gedient haben. Aber ihm wollte nichts gelingen. Zuletzt ward er, „um sich in Allem zu versuchen", Schauspieler, und schrieb als solcher um 1602 seine „unterhaltende Reise", deren erste Ausgabe im folgenden Jahre zu Madrid im Druck erschien [64]). Wie lange Rojas Schauspieler blieb,

[63]) Die besten Nachrichten über sein Leben findet man in seinen eignen Schriften. S. außerdem die **Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. In Autor D. Josef Antonio Alvarez y Baëna. Madrid, 1789.** Der Artikel Rojas bei Nicolas Antonio wimmelt von Irrthümern.

[64]) Daß dieses Werk im Jahre 1602 entstanden ist und somit Baëna und Nicolas Antonio irren, wenn sie eine Ausgabe von 1583 anführen, beweisen die beiden folgenden Stellen:

Santa Fé se fundó el año de 1491, de manera que habrá ciento y once años que la fundó el rey Fernando.

Miércoles de Ceniza del año pasado de 1601 la Reyna de Inglaterra sentenció á degollar algunos Grandes de su Reyno.

Es muß bemerkt werden, daß die oft citirte **Loa de la Comedia**, wie aus den vorangehenden Gesprächen der Freunde erhellt, eine der frühesten, wo nicht die allerfrüheste der von Rojas verfaßten **Loas** und somit noch um einige Jahre älter ist, als das übrige Werk.

wird nicht gemeldet; gewiß aber ist, daß er im Jahre 1611, als er ein anderes Buch **El buen Repúblico** herausgab, das Theater verlassen hatte und als öffentlicher Notar in Zamora ansässig war.

Die „unterhaltende Reise“, ein, wie vier bald hinter einander erschienene Auflagen beweisen, zu seiner Zeit vielgelesenes Buch, aus welchem Scarron wahrscheinlich die Idee zu seinem **Roman comique** geschöpft hat, besteht aus sehr verschiedenartigen, nicht eben glücklich mit einander verschmolzenen Bestandtheilen. Ein regelmäßiger Plan liegt ihm nicht im geringsten zu Grunde. Aus den Erinnerungen seines früheren Soldatenlebens und aus dem, was er später als Schauspieler erlebt und gesehen hatte, versuchte Rojas ein Buch zu machen; zugleich aber wollte er verschiedne **Loas** von seiner Composition in's Publikum bringen, und mit manchen hier und da aufgerafften gelehrten Kenntnissen groß thun. Als Faden, um das Ganze zusammenzuhalten, dienen Gespräche zwischen vier Schauspielern, die im Gefolge einer größeren Truppe, auf der Wanderung begriffen sind. Die Reise geht von Sevilla nach Granada, dann nach Toledo, Valladolid u. s. w. In den bedeutenderen Städten wird längere Zeit Halt gemacht; aber ausführliche Schilderung der dort gegebenen Darstellungen vermißt man. Um sich unterwegs die Zeit zu vertreiben, theilen sich die Reisenden — Rios, Ramirez, Solano und unser Rojas — bald dieses bald jenes ihrer Erlebnisse, diese und jene Notiz über die auf der Wanderung berührten Ortschaften mit. Hierbei kommt denn viel ganz Geringfügiges und viel seichte, unnütz ausgekramte Gelehrsamkeit zum Vorschein; aber unter einem Wust von ganz Uninte-

ressantem auch mancher ergötzliche Schwank und mancher merkwürdige Beitrag zur Kenntniß des damaligen Theaterwesens. Wir heben davon Folgendes aus.

„Solano und ich — so erzählt Rios, einer jener wandernden Comödianten — wir verließen Valencia, und zwar, wegen eines uns dort zugestoßenen Unfalls, der Eine zu Fuß und ohne Mantel, der Andere gehend und im bloßen Wamms. Es war schon Abend, als wir, halb gerädert und Beide zusammen nur im Besitz von acht Hellern, in ein Dorf kamen. Wir gingen in eine Herberge, um Betten zu verlangen; aber man sagte uns, es seien keine zu haben, weil gerade Messe sei. Da ich sah, daß uns wenig Aussicht übrig blieb, welche zu bekommen, so verfiel ich auf eine List, und ging in ein anderes Wirthshaus, wo ich mich für einen indischen Kaufmann ausgab; die Wirthin fragte mich, ob wir Gepäck bei uns hätten, und ich antwortete, wir reisten zu Wagen wären aber zu Fuß vorausgegangen; inzwischen, bis zur Ankunft des Wagens mit unserem Gepäck, möchte sie uns zwei Betten zurichten und ein Nachtessen bereiten. Sie that es; ich aber ging unterdessen zum Alcalden des Dorfs und sagte ihm, es sei eine Schauspielertruppe angekommen; ob er ihr wohl erlauben wolle, auf der Durchreise in diesem Ort zu spielen. Er fragte mich, ob es ein geistliches Stück sei; ich antwortete: ja, und er gab mir die Erlaubniß. Ich eilte nach Hause und sagte Solano, er solle das Auto von Cain und Abel rasch einmal durchgehen und sich dann an einen Ort, den wir verabredeten, begeben, um die Casse zu führen, denn wir wollten heute noch eine Vorstellung geben. Dann machte ich mich auf, um ein Tamburin zu suchen,

that einen Bart von Pelz um und posaunte unsere Comödie im ganzen Dorfe aus. Da viele Leute da waren, so fehlte es nicht an Zuspruch. Dies abgemacht, behielt ich das Tamburin, nahm den Bart ab, ging zur Wirthin und sagte zu ihr: Eben kommen meine Waaren; gebt mir den Schlüssel zu meinem Zimmer, damit ich sie verschließen kann. Sie fragt mich, was es für Waaren seien, und ich antworte: Specereien. Kaum habe ich den Schlüssel, so stürze ich auf das Zimmer, reiße die Linnen von den Betten, einen alten Teppich vom Fußboden, raffe noch zwei oder drei andere Lappen zusammen, werfe das Alles, in einen Pack zusammengerollt, zum Fenster hinaus, und stürze schnell wie der Blitz die Treppe hinunter. Im Hofe redet mich der Wirth an und sagt: „Herr Indianer, eben sind Schauspieler angekommen, die eine Comödie aufführen wollen; haben Sie nicht Lust, hinzugehen? Sie sollen sehr gut spielen." Ich antworte: ja, und eile in aller Hast hinaus, um die hinuntergeworfenen Gegenstände, mit denen wir das Stück spielen wollen, aufzuheben, ehe der Wirth Unrath merkt; aber wie viel ich auch suche, ich finde nichts. Nun wird mir wegen des Ausgangs bange; ich laufe in die Schenke, wo Solano schon die Eintrittsgelder der Zuschauer in Empfang nimmt; ich erzähle ihm, was vorgefallen, er läßt die fernere Einnahme im Stich und wir machen uns mit dem Gelde auf und davon. Nun stellt Euch vor, wie gefoppt die Leute im Dorfe zurückblieben, die Einen ohne Kaufleute und Betttücher, die Andern um ihr Geld und um die Comödie geprellt.

„Diese Nacht marschirten wir nur wenig und auf Seitenwegen; am Morgen untersuchten wir unsere Börse

und fanden drei und einen halben Realen darin, Alles in kleiner Münze. Ihr seht, wir waren nun zwar reich, aber voll Angst. Eine Meile weiter entdeckten wir eine Hütte, wo wir einkehrten und Wein aus einer Kürbisflasche, Milch aus einem Troge und Brod aus einem Quersack bekamen. Nach beendigtem Frühstück brachen wir auf und langten gegen Abend in einem anderen Orte an, wo wir gleich darauf sannen, einen Gewinnst zu machen. Ich holte uns Erlaubniß zum Spielen, trieb zwei Laken auf, rief die Ekloge auf der Straße aus, verschaffte mir eine Guitarre, wußte die Wirthin zu gewinnen, und sagte zu Solano, er solle sich an die Kasse setzen. Als das Haus voll war, trat ich auf und sang die Romanze Afuera afuera, aparta aparta, blieb aber nach der ersten Strophe stecken, wobei mich die Zuschauer verblüfft ansahen. Dann sagte Solano eine Loa her und machte damit die Fehler der Musik wieder gut. Ich mumme mich in ein Laken und fange an, meine Rolle zu spielen; als aber Solano als Gott Vater auftritt, ein Licht in der Hand und in ein Laken gehüllt, das in der Mitte ein großes Loch hat und rings um den Bart herum ganz mit Weintrestern beschmutzt ist, glaube ich vor Lachen vergehen zu müssen; das arme Publicum wußte nicht, was mit ihm vorgegangen sei. Da das vorüber war, erschien ich als Lustigmacher und führte mein Zwischenspiel auf. Nachher, in der Scene, wo ich als Cain den Brudermord begehen muß, habe ich das Messer vergessen; ich bin nicht faul, nehme mir den Bart vom Kinn und schneide damit dem armen Abel die Kehle ab; da werden die Zuschauer wild; man fängt an, uns zu schimpfen; ich bitte um Nachsicht für unsere Fehler, die

übrige Truppe sei noch nicht angekommen; aber es will nichts fruchten. Zuletzt, als Alle in Aufruhr sind, kommt der Wirth herbei und sagt uns, wir möchten uns aus dem Staube machen, sonst werde es Prügel auf uns regnen. Bei dieser köstlichen Botschaft nahmen wir Reißaus und setzten noch dieselbe Nacht mit mehr als fünf Realen, die wir eingenommen, unsere Reise fort. Nachdem wir dies Geld aufgezehrt und unsere wenigen Habseligkeiten verkauft hatten, langten wir nach unsäglich mühsamer Wanderung — auf der wir oft nichts zu essen bekamen als Pilze vom Felde, barfuß gingen, unter freiem Himmel schliefen, den Maulthiertreibern bei'm Aufladen oder Wasserholen halfen und einmal vier Tage lang von nichts als rohen Rüben lebten — eines Abends in einer Schenke an, wo uns vier Fuhrleute zwanzig Maravedis und eine Wurst gaben, damit wir ihnen eine Comödie aufführten. Unter solchen Mühsalen kamen wir an das Ziel unserer Reise (einen Ort in der Nähe von Zaragoza), Solano im Wamms und ohne Rock, den er in einem Wirthshaus verpfändet hatte; ich ohne Hemd, in einer zerfetzten Jacke, schmutzigen leinenen Hosen und mit ganz durchlöchertem Strohhut. Da ich mich so zerlumpt sah, entschloß ich mich, bei einem Pastetenbäcker in Dienst zu gehen; Solano aber hatte keine Lust, irgend ein solches Auskunftsmittel zu ergreifen. So standen die Sachen, als wir ein Tamburin schlagen hörten; es war ein Knabe, der auf der Straße ausrief: Heute Abend wird die vortreffliche Comödie „die vertauschten Freunde" aufgeführt. Kaum hörte ich das, so ging mir ein neues Licht auf. Wir gingen auf den Knaben zu, und als dieser uns erkannte, ließ er das Tamburin fallen und

fing an, vor Freude zu tanzen. Wir fragten ihn, ob er uns nicht mit etwas Geld aushelfen könne, und alsbald gab er uns Alles, was er in einen Knoten seines Hemdes gewickelt bei sich trug. Wir kauften Brod, Käse und ein Stück Stockfisch, und ließen uns, nachdem wir gegessen hatten, zum Director der Truppe bringen. Es war Martinazos; ich weiß nicht, ob er sich freute, uns in diesem Spitzbubenaufzug zu sehen, aber er umarmte uns, ließ sich unsere Leidensgeschichte erzählen, gab uns zu essen, und sagte, wir möchten uns reinigen, damit seine Kleider nicht verdorben würden, denn er wolle uns unter seine Schauspielergesellschaft aufnehmen. Wirklich spielten wir schon denselben Abend mit, und am folgenden Tage wurde ein Contract mit uns abgeschlossen, wonach jeder von uns drei Viertelrealen für jede Vorstellung erhielt. Zugleich bekam ich eine Rolle aus einer Comödie von der Auferweckung des Lazarus zum Einstudiren, und Solano sollte darin den Heiligen spielen. Jedesmal, wenn dies Stück aufgeführt wurde, zog der Director im Ankleidezimmer sein Kleid aus und lieh es dem Solano, wobei er immer sagte: Hüte Dich, mir kein Ungezifer hinein zu bringen. Sobald die Vorstellung vorüber war, mußte dann der arme Lazarus sich eben dort entkleiden und seine alten Lumpen wieder anziehen. Ich bekam Strümpfe, Schuhe, einen Hut mit vielen Federn und einen weiten seidenen Rock, unter dem ich meine inzwischen gewaschenen leinenen Hosen trug, und machte in dieser schmucken Tracht eine ganz stattliche Figur. Dies lustige Leben, wobei wir wenig zu essen bekamen, aber viel marschiren und die Theatergarderobe auf dem Rücken schleppen mußten, dauerte etwas über vier Wochen.

Während wir so von Ort zu Ort zogen, sagte uns der Director eines Tages, als es viel geregnet hatte, es sei nur noch eine kleine Stunde bis in's Nachtquartier, wir möchten doch zu Zweien seine Frau tragen; er und zwei Andere wollten die Garderobe allein übernehmen, und das Tamburin und übrige Geräth könne der Knabe schleppen. Was war da zu thun? Der Frau gefiel der Vorschlag sehr, und wir mußten uns schon bequemen, unsere Hände zum Tragsessel für sie herzugeben. Dergestalt als Packesel dienend, kamen wir mehr todt als lebendig, ganz beschmutzt und mit wunden Füßen in's Nachtquartier. Der Director kam gleich um Erlaubniß zum Spielen ein, und wir mußten nach allen unsern Strapatzen noch den Lazarus aufführen. Mein Freund und ich zogen unsere geliehenen Kleider an; als aber die Auferweckungsscene kam, und der Director, welcher den Christus spielte, wiederholt zu Lazarus sagte: Steh auf, Lazarus! **Surge! surge!** so erwartete man vergebens, daß Lazarus auferstehen werde. Man ging an's Grabmal, indem man glaubte, er sei eingeschlafen, fand aber, daß er schon geistig und körperlich auferstanden war, ohne eine Spur von seinen Kleidern zurückzulassen. Die Zuschauer und der Director geriethen in starres Erstaunen und hielten das Verschwinden des Heiligen für ein Wunder; ich aber, der wohl merkte, was es damit für eine Bewandtniß habe und daß Solano durchgegangen sei, machte mich flugs auf, ihn einzuholen, und schlug, so wie ich ging und stand, den Weg nach Zaragoza ein, ohne jedoch eine Spur von Solano aufzufinden. Auch der Director hat gewiß nie wieder etwas von seinen Kleidern gesehen, noch die Zuhörerschaft etwas vom Lazarus, den sie

ohne Zweifel gen Himmel gefahren glaubte [65]). — In Zaragoza trat ich dann unter eine bessere Truppe und gab jenes mühselige Leben auf."

Anderswo schildert Rojas die verschiednen Arten von Comödiantentruppen, die zu seiner Zeit im Lande umherzogen. „Es gibt acht Gattungen von Schauspielern und Schauspielertruppen, alle von einander verschieden, nämlich **Bululu, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, boxiganga, farándula** und **compañia** *Bululu* ist ein Schauspieler, der allein und zu Fuße reist; sobald er in ein Dorf kommt, geht er zum Pfarrer und sagt ihm, er wisse eine Comödie und einige **Loas**; wenn noch der Barbier und der Sacristan kämen und sie etwas Geld für ihn zusammenschössen, womit er weiter reisen könne, so wolle er sie ihnen hersagen. Pfarrer, Barbier und Sacristan kommen zusammen, der Schauspieler steigt auf einen Kasten und führt sein Stück auf, indem er immer bemerkt: „jetzt tritt der und der auf, jetzt die Dame und sagt das und das"; unterdessen sammelt der Pfarrer in seinem Hut Almosen für ihn, und bringt vier oder fünf Kupferstücke zusammen; zuletzt bekommt unser Comödiant noch ein Stück Brod und eine Schüssel Suppe, und setzt seinen Weg fort, bis ihm das Glück wieder wohl will. — *Ñaque* bedeutet zwei Männer, die ein Zwischenspiel, auch wohl hier und da ein Auto aufzuführen wissen, ein Paar Octaven und zwei oder drei Loas hersagen, einen Bart von Pelz tragen, das Tamburin

[65]) Diese lustige Begebenheit hat Le Sage, der den Spaniern so viel verdankt, in einer der ergötzlichsten Episoden seines Gil Blas (Buch X. Cap. 10, **Hist. de Cipion**) variirt.

schlagen und einen Ochavo (zwei Maravedis) oder hier in Aragon einen Dinerillo Eintrittsgeld nehmen. Sie leben genügsam, schlafen in ihren Kleidern, gehen barfuß, essen sich selten satt, fangen sich im Sommer auf dem Felde die Flöhe ab, und spüren Winters wegen der Kälte das Ungeziefer nicht. — *Gangarilla* ist schon eine größere Gesellschaft; hier gibt es drei oder vier Männer, einen, der den Narren zu machen versteht und einen jungen Menschen, der die Damenrollen spielt; sie führen das Auto vom verlornen Schafe auf, haben Bärte und Perrücken, leihen sich gerne Frauenkleider und Hauben (und vergessen bisweilen, sie zurückzugeben), spielen zwei komische Entremeses, lassen sich den Platz mit einem Cuarto (vier Maravedis) bezahlen und nehmen auch Brod, Eier, Sardellen und andere Lebensmittel als Eintrittsgeld an. Bisweilen können sie sich Braten und Wein spendiren; aber sie haben viel zu marschiren, schlafen auf dem Boden, spielen auf jedem Meierhofe und gehen immer mit untergeschlagenen Armen, weil sie nie einen Mantel haben. — Ein *Cambaleo* besteht aus einer Frau, welche singt, und fünf Männern, welche heulen; diese führen eine Comödie, zwei Autos, drei oder vier Entremeses und einen Pack mit Kleidern, so leicht, daß ihn eine Spinne transportiren könnte. Sie tragen die Frau bisweilen auf dem Rücken, bisweilen auf einem Tragsessel; lassen sich auf den Meierhöfen für ihr Spielen Brod, Trauben und eine Olla geben; nehmen in den Dörfern oder Städtchen sechs Maravedis, ein Stück Schlackwurst, ein Bündel Flachs und Alles, was man ihnen geben will, ohne auch das Geringste zu verschmähen; bleiben vier bis sechs Tage an einem Ort, miethen für die Frau ein Bett, be-

kommen, wenn sie sich gut mit der Wirthin stehen, eine Streu mit einer Decke, und schlafen in der Küche. Im Winter ist der Strohboden ihre beständige Wohnung. Mittags setzen sie sich um einen Tisch, oder bisweilen auch auf's Bett, und essen eine Olla mit Rindfleisch und Jeder sechs Schüsseln Suppe; die Frau vertheilt das Essen und gibt Jedem seine Portion Brod und Wein (der mit Wasser gemischt wird); aber das Abwischen wird ihnen schwer, denn sie alle zusammen haben nur eine Serviette. — Unter ***Garnacha*** versteht man eine Gesellschaft von fünf oder sechs Männern, einer Frau, welche die erste Dame und einem Knaben, der die zweite spielt; ihre Garderobe, die sie in einer Kiste führen, besteht aus zwei Röcken, einem weiten Ueberwurf, drei Pelzen, Bärten und Perrücken und einem Frauenkleide von Halbwollenzeug; ihr Repertoire aus vier Comödien, drei Autos und eben so vielen Zwischenspielen. Die Kiste wird von einem Esel getragen, auf dem hinten ächzend und stöhnend die Frau sitzt und den die Uebrigen vor sich her treiben. Sie bleiben acht Tage an einem Ort, schlafen zu vieren in einem Bett, essen Olla von Rind- und Hammelfleisch und Abends zuweilen ein ganz gut zugerichtetes Fricassee; haben den Wein in Nößeln, das Fleisch in Unzen, das Brod in Pfunden und den Hunger in Centnern. Sie geben Privatvorstellungen für ein gebratenes Huhn, einen gekochten Hasen, vier Realen in Geld und zwei Quart Wein, oder durchschnittlich für zwölf Realen. — In einer ***Boxiganga*** sind zwei Frauen, ein Knabe und sechs oder sieben Männer; die Mitglieder einer solchen Truppe haben oft Unannehmlichkeiten, weil es selten fehlt, daß sich ein Bravo, ein Taugenichts, ein Ver-

liebter oder ein Eifersüchtiger unter sie mischt, wodurch ihre Sicherheit, ihre Zufriedenheit und ihr Geldbeutel beeinträchtigt werden. Sie führen sechs Comödien, drei oder vier Autos, fünf Zwischenspiele und zwei Koffer (einen mit dem Apparat der Comödie und den andern für die Frauenkleider), und miethen vier Lastthiere, eins für die Koffer, zwei für die Frauen und das vierte für die Uebrigen, die der Reihe nach und jede Viertelstunde abwechselnd darauf reiten. Alle sieben pflegen nur zwei Mäntel zu haben und lassen es sich umgehen, sie zu tragen; oft aber geht ihnen der Maulthiertreiber damit durch. Sie essen gut, schlafen zusammen in vier Betten und geben ihre Vorstellungen des Abends, an Festen aber des Tags. Unterwegs schlafen sie gern unter den Schornsteinen wegen der Würste und Schinken, die darin aufgehängt sind, wickeln sich die Würste, deren sie habhaft werden können, um den Leib und entführen sie. Eine solche **boxiganga** ist gefährlich, denn sie ist veränderlicher als der Mond und unsicherer als ein Gränzland, wenn ihr nicht ein guter Director vorsteht. — Die *Farándula* steht der **Compañia** am nächsten. Die Schauspieler dieser Classe führen drei Frauen, achtzehn Comödien und zwei Koffer mit Gepäck bei sich, reisen zu Maulthier oder auch auf Karren, besuchen die bedeutenderen Ortschaften, essen apart, sind gut gekleidet, geben am Frohnleichnamsfest Vorstellungen zu zweihundert Ducaten, führen ein lustiges Leben und tragen Federn auf den Hüten oder Helmbüsche auf den Helmen. Hier gibt es Galane, die, den Hut in's Gesicht gedrückt, den Mantel um die Schultern geschlagen und den Schnurrbart kräuselnd, mit Liebesblicken um sich werfen, mit den Händen Zeichen geben und

verliebte Gesichter machen. — Die *Compañias* sind auf's verschiedenartigste zusammengesetzt und versuchen sich in Allem; hier gibt es sehr wohlerzogene und gebildete Leute, achtbare Männer von guter Herkunft und auch sehr anständige Frauenzimmer (denn wo sich alle Classen von Menschen finden, kann das nicht fehlen). Eine solche **Compañia** führt fünfzig Comödien, dreihundert Arroben [66]) Gepäck, sechszehn Personen, welche spielen, dreißig, welche essen, einen, der das Geld an der Casse einnimmt, und Gott weiß wie viele, welche stehlen. Einige reisen zu Maulthier, Andere in Kutschen, noch Andere in Sänften und wieder Andere zu Pferde, aber Keiner will sich mit einem Karren begnügen, denn sie sagen, ihr Magen könne das nicht vertragen. Wegen der vielen Rollen, die sie einzustudiren haben, der beständigen Proben und des wechselnden Geschmacks der Zuschauer sind ihre Anstrengungen übermäßig groß; aber hierüber ließe sich so viel sagen, daß ich wohl besser thue, davon zu schweigen."

Diese Fragmente enthalten zwar viele geringfügige und überflüssige Details (die wir zum Theil noch abgekürzt haben) und geben gerade über das, was man am liebsten wissen möchte, nur unzureichenden Aufschluß; allein sie durften als Curiositäten und weil sie unter vielem Müßigen auch manchen interessanten Beitrag zur Kenntniß des ältern Schauspielerwesens liefern, hier nicht vermißt werden.

[66]) Arrobe ist ein Gewicht von 25 Pfund.

Die Gründung und erste Fortbildung der Bühnen von Madrid, der künftigen Hauptschauplätze für die Entwicklung des spanischen Drama's, ist ein so wichtiger Punkt in der Geschichte des letztern, daß wir nicht versäumen dürfen, die Ergebnisse der bisherigen Forschungen über diesen Gegenstand ausführlich darzulegen.

Valencia und wahrscheinlich auch Sevilla besaßen schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stehende Theater, d. h. Bühnen, die auf die Dauer angelegt waren, nicht erst zum Behuf der jedesmaligen Vorstellungen einer Truppe aufgeschlagen wurden. Madrid, um jene Zeit ein Ort von geringer Bedeutung, hatte noch nichts dem Aehnliches aufzuweisen; und erst seit dem Jahre 1561, wo diese Stadt zur Residenz erhoben wurde, schnell an Bevölkerung und Reichthum wuchs und in Folge dessen auch häufiger wandernde Schauspielergesellschaften in ihre Mauern zog, begann das Bedürfniß dauerhafterer Vorrichtungen für die Darstellungen der letztern gefühlt zu werden. Die Veranlassung zu dem ersten Schritt, um diesem Bedürfniß abzuhelfen, hängt mit scheinbar entlegenen Gegenständen zusammen.

Im Jahr 1565 traten verschiedne angesehene Bürger von Madrid zu einer Brüderschaft unter dem Namen de la sagrada Pasion zusammen, die sich als nächsten Zweck die Kleidung und Speisung einer bestimmten Zahl von Armen vorsetzte, aber bald einen ausgedehnteren Wirkungskreis erhielt, indem sie unter Protection des Königs und des Raths von Castilien die Leitung eines Hospitals für arme, an Fiebern krankende, Frauenzimmer übernahm. Um die Einkünfte und Mittel dieses Hospitals, das in der Straße Toledo gegründet wurde, zu erhöhen, ertheilte der Cardinal

Espinosa, Präsident von Castilien, der **Cofradia de la Pasion** ein ausschließliches Privilegium, den Schauspielertruppen, welche Madrid besuchen würden, Locale für ihre Vorstellungen zu liefern. Eine solche Verbindung öffentlicher Lustbarkeiten mit religiösen oder Wohlthätigkeits-Stiftungen konnte nach spanischen Begriffen nichts Befremdendes haben; in Valencia existirte schon 1526 ein Theater als Zubehör eines Hospitals, und noch heute sind, nach alter Sitte, die Vorsteher der Hospitäler zugleich Hauptunternehmer der Stiergefechte, deren Ertrag, nach Abzug der Kosten, ihren Anstalten zu Gute kommt. Die Passionsbrüderschaft bestimmte daher drei verschiedne, in Madrid belegene, Plätze zum Behuf der Aufführung von Schauspielen; einen Hof (**corral**) in der Straße **del Sol**; einen andern, von ihr gemietheten, in der **del Principe**, Eigenthum des N. Burguillos, und einen dritten, der Isabel de Pacheco gehörigen, in der nämlichen Straße. Urkundlichen Nachrichten zu Folge wurde in diesen Localen schon 1568 gespielt. Die von den Schauspiel-Directoren gezahlten Miethgelder waren anfänglich zwar nur gering (sechs Realen für die Vorstellung), steigerten sich aber binnen Kurzem so bedeutend, daß sie die Haupteinnahme des Hospitals zu bilden anfingen, „ohne welche es an Mitteln zur Pflege der Kranken gefehlt haben würde.“

Bald nach der **Cofradia de la Pasion**, im Jahre 1567, hatte sich in Madrid noch eine andere Brüderschaft, die de **Nuestra Señora de la Soledad** zu ähnlichen frommen Zwecken constituirt. Sie führte ihren Namen von einem vielverehrten Bilde der heiligen Jungfrau. Ihr Hauptstreben ging auf Rettung, Pflege und Erziehung

ausgesetzter Kinder, und in dieser Absicht gründete sie in der Nähe der Puerta del Sol ein Hospital. Wie sehr diese Anstalt sich auch allseitiger Unerstützung zu erfreuen hatte, so fehlte ihr doch noch ein sicheres und geregeltes Einkommen. Ihre Vorsteher glaubten diesem Mangel am sichersten abzuhelfen, wenn sie ein ähnliches Privilegium, wie jenem andern Hospital ertheilt worden war, für das ihrige erwirkten. Sie kauften deshalb den schon erwähnten Corral des Burguillos in der Straße **del Principe** und kamen um die Erlaubniß ein, ihn als Theater vermiethen zu dürfen; hier aber stand ihnen das Vorrecht der älteren Brüderschaft entgegen und erst nach einer Vereinbarung mit dieser konnte ihnen Gewährung des Verlangten zu Theil werden. Eine solche Verständigung hatte im Jahre 1574 Statt, und in Folge davon reichten die beiden Cofradien vereint eine Bittschrift ein, worin sie die Absicht aussprachen, künftig in Bezug auf die Vermiethung der Schauspiellocale gemeinschaftliche Sache zu machen, so daß ein Drittel der Ausgaben (für Reparaturen ꝛc.) und Einnahmen auf die **Cofradia de la Soledad**, zwei Drittel auf die **de la Pasion** fallen sollten. Hiergegen konnten die Behörden nichts einzuwenden haben; die Uebereinkunft ward gerichtlich bestätigt und von nun an zogen die beiden Brüderschaften die Vortheile des Privilegiums gemeinsam in der bezeichneten Art.

Die Corrales (ein Ausdruck, der bis auf die neueste Zeit als synonym mit Schauspielhaus beibehalten ist) waren, um hier nur einen allgemeinen Begriff von der Beschaffenheit der ältern Theater zu geben, Hinterhöfe von Häusern, ursprünglich und bevor sie zu Theatern umge-

wandelt wurden, Holzmagazine. Im Hintergrund befand sich die Bühne; der größere Theil des Publikums nahm im Hofe Platz, den Vornehmeren aber dienten die Fenster des Hauptgebäudes und der umliegenden Häuser zu Logen. Vorrichtungen für die Bequemlichkeit der Schauspieler und der Zuschauer waren anfangs sehr spärlich vorhanden; die Bühne sowohl als der ganze Hofraum entbehrten eines Daches und somit jedes Schutzes gegen Sonnenschein und Regen; war das Wetter ungünstig, so wurden die Vorstellungen nicht selten ausgesetzt oder plötzlich abgebrochen.

Im Jahre 1574 kam eine italienische Schauspielertruppe, dirigirt von einem gewissen Alberto Ganasa, nach Madrid und gab unter allgemeinem Beifall eine Reihe von Vorstellungen. An die besseren Schauspielhäuser Italiens gewöhnt, konnte sich diese mit der dürftigen Einrichtung der Madrider Theater nicht befreunden, und gab Veranlassung, daß wenigstens eins derselben eine angemessenere Construction erhielt. Mittels einer Summe, die Ganasa hergab, und einiger Zuschüsse der Brüderschaften wurde der Corral der Isabel de Pacheco mit einem Dache versehen, welches die ganze Bühne bedeckte, den übrigen Hof aber, den die Zuschauer einnahmen, nur an den Seiten; so daß die Mitte desselben, der Patio, offen blieb. Ueber diesen Patio wurde ein Zelt von Leinwand gespannt, welches zwar gegen die Sonne, aber nicht gegen den Regen schützte. Der Ertrag, den die Hospitäler (nach Abzug dessen, was an die Schauspieler fiel) von einer Vorstellung zogen, pflegte sich um diese Zeit auf 140—200 Realen zu belaufen; er ward durch eine Abgabe geliefert, die jeder Zuschauer noch außer dem Eintrittsgeld an sie zu entrichten hatte.

Anfänglich waren die dramatischen Vorstellungen nur an Sonn- und Festtagen erlaubt, bald aber mußte man, in Folge des immer wachsenden Hanges zum Theater, gestatten, daß auch an Werkeltagen, wöchentlich zweimal, und zwar Dienstags und Donnerstags, und in der Faschingszeit täglich gespielt werde. Mit Aschermittwoch wurden die Bühnen geschlossen und blieben es bis Ostern.

Um dem Begehren der in immer größerer Zahl nach Madrid strömenden Comödiantentruppen entsprechen zu können, mietheten die Brüderschaften der Passion und der Soledad noch zwei andere Corrales, deren einer Eigenthum der Wittwe Valdivieso war, der andere, dem Christoval de la Puente gehörend, in der Calle del Lobo lag. Diese Locale, nebst dem der Pacheco, scheinen seit dem Jahre 1574 am meisten gesucht worden zu sein; hier wenigstens spielten die Truppen des Ganasa, Alonso Rodriguez, Hernan Gonzalez, Juan Granados, Alonso Velasquez, Francisco Salcedo, Alonso Cisnoros, Ribas, Saldaña und Francisco Osorio, die berühmtesten, die seit jenem Zeitpunkt bis zum Jahre 1579 Madrid besuchten. In letzterem Jahre aber ging von Neuem eine Veränderung mit den Theatern der Hauptstadt vor, indem die Brüderschaften einen Corral in der Calle de la Cruz kauften und binnen Kurzem mit den Materialien, die aus dem des Christoval de la Puente dorthin geschafft wurden, so in Stand setzten, daß er schon im November des nämlichen Jahres als Schauspielhaus dienen konnte. Dieses Theater **de la Cruz** oder **de las Obras Pias** übertraf an Umfang und zweckmäßiger Einrichtung alle andern, und so sehr, daß sich neben ihm nur noch das

der Isabel de Pacheco, und auch dieses nur in secundärer Stellung, in der Gunst des Publikums und der Spieler behaupten konnte. Als die bedeutendsten Schauspieldirectoren, die in den drei auf 1579 folgenden Jahren abwechselnd die beiden Locale in Miethe nahmen, werden Granados, Salcedo, Ribas, Quiros, Galvez, Cisneros, Velasquez und Ganasa der Italiener genannt. Der Corral in der Calle del Sol und der des N. Burguillos waren inzwischen ganz außer Brauch gekommen, und in dem des Christoval de la Puente wurde nur noch selten und ausnahmsweise gespielt. Da ließen sich die Cofradien durch die großen Vortheile, die sie aus dem Theater de la Cruz zogen, im Jahre 1582 zum Ankauf eines anderen Hofes mit umliegenden Gebäuden in der **Calle del Principe** bestimmen und richteten diesen **Corral del Principe** ganz nach dem Vorbilde jenes zum Theater ein. Von nun an wurden denn die nur gemietheten Locale der Pacheco und des de la Puente immer seltner benutzt, bis sie noch vor Ablauf des Jahrhunderts ganz verödeten und die beiden den Brüderschaften eigenthümlich gehörenden Schauspielhöfe als einzige Theater von Madrid zurückließen.

Die Construction dieser Theater **de la Cruz** und **del Principe**, die mit Umgestaltungen bis auf den heutigen Tag fortgedauert und alles Große, was die dramatische Muse Spaniens hervorgebracht, über ihre Bretter geführt haben, im Wesentlichen kennen zu lernen, kann nicht uninteressant sein. Wir versuchen daher hier zuerst, die Beschaffenheit des Theils derselben, den die Zuschauer ein-

nahmen, zu schildern. Von der Einrichtung der Bühne selbst zu reden, wird erst später der geeignete Ort sein[67]).

Die Corrales waren, wie gesagt, Höfe, an denen die Hinterseiten verschiedner Häuser zusammenstießen. Die Fenster (**ventanas**) dieser umliegenden Gebäude, großentheils nach spanischer Sitte mit Gittern versehen und dann **rejas** oder **celosias** genannt, dienten als Logen; man hatte deren eine weit größere Anzahl angebracht, als ursprünglich vorhanden gewesen. Waren die derartigen Logen in den oberen Stockwerken gelegen, so nannte man sie ***Desvanes*** (Bodenstuben), die der untersten Reihe aber hießen ***Aposentos***, ein Name, der indeß im weitern Sinne auch jenen beigelegt worden zu sein scheint. Diese Fenster waren, wie die Häuser, zu denen sie gehörten, zum Theil fremdes Eigenthum, und dann, wenn nicht von den Brüderschaften gemiethet, ganz der Disposition ihrer Besitzer unterworfen, die jedoch für das Recht, von hier aus den Comödien zuzusehen, jährlich eine bestimmte Summe zu entrichten hatten. An einigen, und zwar den meisten der an den Corral stoßenden Gebäude hatten dagegen die Cofradien volles Eigenthumsrecht. Unterhalb der **Aposentos** befand sich eine Reihe amphitheatralisch erhöhter Sitze, ***Gradas*** genannt; vor diesen der ***Patio***, ein größerer offner Raum, von wo die Leute der unteren Volksclassen dem Schauspiel

[67]) Eine anschauliche, irgend befriedigende Darstellung der Construction der spanischen Theater ist bisher nirgends gegeben worden. Der vorliegende Versuch, eine solche zu liefern, konnte daher allein auf Combination aus den bei Pellicer S. 41 u. ff. mitgetheilten Documenten und verschiednen andern, aus alten spanischen Schriften gesammelten Stellen gegründet werden.

stehend zusahen. Die Zuschauer dieser Gattung wurden wegen des Tumults, den sie machten, und wegen der lärmenden Aeußerungen ihres Beifalls oder Mißfallens, die man mit Musketenschüssen verglich, **Mosqueteros** genannt. Vor dem **Patio**, der Bühne zunächst, standen Reihen von Bänken, ***Bancos***, vermuthlich wie der **Patio** unter freiem Himmel oder doch nur durch das leinene Zelt geschützt, das diesen bedeckte. Die **Gradas** waren unter einem vorspringenden Hängedach geborgen, unter welches sich bei eintretendem Regenwetter auch die **Mosqueteros** zu retiriren suchten; war aber das Theater sehr gefüllt, so mußte in solchem Falle die Vorstellung geschlossen werden.

Besondere und von denen der Männer geschiedne Plätze für Frauenzimmer einzurichten, war man anfänglich nicht bedacht gewesen; später, aber noch vor Ablauf des Jahrhunderts, ward eine große, ausschließlich für Weiber der niederen Stände bestimmte Loge im Hintergrunde des Corrals angelegt, die ***Cazuela*** oder der ***Corredor de las mugeres.*** Vornehmere Damen bedienten sich der **Aposentos** und **Desvanes** [68]).

Neben den genannten Hauptabtheilungen der spanischen Theater werden noch verschiedne andere Plätze genannt, deren Lage sich kaum noch genau bestimmen läßt; so die **barandillas** (Balustraden), der **Corredorcillo**, der

[68]) Ein Schauspieldirector, Alonso Velasquez, hatte den Einfall auf den 10. Februar 1586 eine Vorstellung für Frauenzimmer allein anzukündigen, und fand so viel Beifall damit, daß sich 760 Zuschauerinnen einstellten; aber der Rath von Castilien untersagte die Aufführung des Stücks, die eben beginnen sollte, und ließ die ganze Einnahme zum Besten der Hospitäler confisciren.

degolladero und die Alojeros. Letztern Namen führte ein Ort, wo Erfrischungen, namentlich Aloja, ein aus Wasser, Honig und Gewürz bestehendes Getränk, verkauft wurde; später legte man denselben einer Loge bei, die den Alcalden, welche die polizeiliche Aufsicht über das Schauspiel führten, angewiesen war; es ist daher zu vermuthen, daß der alte Alojero eben da, wo dieser neuere, nämlich oberhalb der Cazuela gelegen war. In der älteren Zeit hatten die Alcalden ihren Platz auf der Bühne selbst.

Man ist wohl zu der Annahme berechtigt, daß die bedeutenderen Theater im übrigen Spanien im Wesentlichen ihrer Einrichtung durchaus denen von Madrid entsprachen.

Die gewöhnliche Anfangszeit der Vorstellungen war Nachmittags zwei Uhr; künstlicher Beleuchtung bedurfte es also nicht. Die jedesmalige Einnahme der beiden Madrider Brüderschaften belief sich im Jahre 1583 durchschnittlich auf dreihundert Realen. Zu Gunsten der frommen Zwecke, für welche alle auf solche Weise gewonnenen Summen verwendet wurden, gestattete der Rath von Castilien im nämlichen Jahre die Aufführung von Schauspielen, außer an den schon angeführten, auch noch an verschiednen anderen Wochentagen; bestimmte aber zugleich, daß ein Viertel des Ertrags jeder Vorstellung an das Hospital general, kleinere Summen noch an verschiedne andere Hospitäler der Hauptstadt abgeliefert werden sollten.

Die meisten der vorhin genannten Autores, die seit dem ersten Entstehen von Theatern in Madrid bis zum Jahre 1579 diese Stadt besuchten, führten ihren Namen mit Recht; sie waren nicht bloß Schauspieler, sondern zugleich Bühnendichter. Ebenso diejenigen, die in den ersten Jahren des Bestehens der Theater **de la Cruz** und **del Principe** auf diesen gesehen wurden: Galvez, Gaspar Vasquez, Angulo, Francisco Osorio, Saldaña, Tomas de la Fuente, Botarga, Alcázar' Gabriel de la Torre und Manzanos. Von den dramatischen Dichtungen derselben scheint jedoch nichts mehr vorhanden zu sein, nichts wenigstens aus dieser früheren Periode, wenn man eine uns nie zu Gesicht gekommene **Comedia de la Constanza** von Gaspar Vasquez ausnimmt, die 1570 zu Alcalá erschienen sein soll. Pellicer nennt zwar einige Schauspiele von Cisneros, Correa und de la Fuente als noch existirend; allein aus den Titeln, die er anführt, wird wahrscheinlich, daß diese Stücke den spätern, bis in die Zeiten des Lope de Vega hinabreichenden Lebensjahren ihrer Verfasser angehören, wenn nicht gar von andern gleichnamigen Dichtern der folgenden Periode herrühren. — Besonders berühmt unter den Genannten war Alonso Cisneros aus Toledo, früher Mitglied der Truppe des Lope de Rueda, später Vorsteher einer eignen, die noch um das Ende des Jahrhunderts in großem Rufe stand [69a]).

Diese Schauspieler waren denn bis gegen das Jahr

[69a]) Rojas l. c. T. I, pag. 123. — Luis de Cabrera, Historia de Felipe II, pag. 470.

1579 die hauptsächlichsten Pfleger der Bühnenliteratur. Ueber die Beschaffenheit ihrer untergegangenen Werke Vermuthungen aufzustellen, mag zwar mißlich sein; soviel indeß kann wohl mit Zuversicht angenommen werden, daß sie sich mehr und mehr jener Form des Drama's genähert haben, die bald darauf als die eigentlich nationale das spanische Theater allein in Beschlag nahm.

In eine ganz verschiedne Kategorie fallen zwei, im Jahre 1577 zu Madrid gedruckte, Tragödien von Geronimo Bermudez, einem Dominicanermönch aus Gallicien, der unter dem fingirten Namen Antonio de Silva schrieb [69b]). Sie reihen sich, nur mit etwas mehr Takt und Poesie, an jene schon oben erwähnten älteren Versuche, das spanische Drama nach antiken Mustern zu bilden. Es war eine glückliche Wahl ihres Verfassers, statt Stoffen aus dem Alterthum einen der Sympathie seiner Landsleute und Zeitgenossen näher gelegenen zum Vorwurf zu nehmen. Die bekannte Geschichte der Inez de Castro ist der Gegenstand dieser Trauerspiele, die sich eng an einander schließen und zusammen als ein Ganzes zu betrachten sind. In beiden bekunden einzelne schöne Stellen ein nicht gemeines poetisches Talent, kann jedoch das dramatische Interesse der Composition nur schwach genannt werden. Das erste, die **Nise lastimosa**, ist in letzterer Beziehung offenbar das minder mangelhafte; alle tragischen Motive, die der Stoff darbot, oder die der Dichter aus ihm zu schöpfen wußte, sind hier zusammengedrängt, während für das zweite nur ein

69b) **Vida y virtudes de Fr. Luis de Granada, por Luis Muñoz (Madrid, 1639), L. III. C. 5.**

kümmerlicher Rest übrig blieb. Bermudez hatte, da er die Verfolgung und Hinrichtung der unglücklichen Prinzessin schilderte, noch den Vortheil, der Inez de Castro des Portugiesen Ferreira folgen zu können; und er hat sich diesem Vorbild mit Geist und Geschick anzuschließen gewußt[70]). Die Anordnung der Scenen ist, wie folgt: Erster Akt. Monolog des Infanten D. Pedro, in welchem derselbe über die Trennung von seiner Gemahlin Ines klagt. Dann tritt ein Secretair auf, und sucht den Prinzen zu überreden, daß die Verbindung mit einer nicht ebenbürtigen Dame dem Wohle des Staats entgegen sei, und daß er sich deshalb von Ines trennen möge. An dieses Gespräch schließt sich ein von Coimbranischen Mädchen gesungenes Chorlied, welches die Macht der Liebe feiert.

Zweiter Akt. Die Minister Pacheco und Coello rathen dem König Alfonso, Ines umbringen zu lassen. Der König bleibt allein und klagt über die Sorgen der Regierung. Zweiter Chorgesang über die menschliche Glückseligkeit.

Dritter Akt. Ines tritt mit ihren drei Kindern auf und erzählt voll Entsetzen, sie habe einen Traum gehabt, in welchem sie sich Angesichts ihrer Kinder von drei Löwen zerfleischt gesehen habe. Der Chor kündigt ihr an, was über sie beschlossen worden, und steigert so ihre Angst,

[70]) Die auffallende Aehnlichkeit in Erfindung und Anordnung der Inez de Castro des Ferreira und unserer Nise lastimosa macht unzweifelhaft, daß eins von beiden Trauerspielen sein Dasein dem anderen verdankt. Ferreira starb schon 1569; es darf daher wohl angenommen werden, daß sein Stück, obgleich erst 1598 gedruckt, das ältere ist und dem Bermudez, der noch 1589 lebte, handschriftlich bekannt geworden war.

Vierter Akt. Die Minister rathen dem Könige, die Hinrichtung der Inez beschleunigen zu lassen. Diese erscheint mit ihren Kindern vor dem Throne, fleht um Gerechtigkeit und Mitleid, und sinkt, nachdem sie sich in Bitten erschöpft hat, ohnmächtig zu Boden. Der König schwankt und erklärt, selbst keinen Theil an dem Morde haben zu wollen, indem er denselben in die Hand der Minister legt. Der Chor berichtet hierauf die Ausführung der abscheulichen That. — Einzelne Partien dieses Akts sind in einer Reinheit und Würde des tragischen Styls ausgeführt, die bis dahin in Spanien nicht erreicht worden war. Mit diesem Akt schließt aber auch das Interesse der Handlung und der fünfte, in welchem der Infant den Tod der Gemahlin erfährt und in eine lange Lamentation darüber ausbricht, ist nur eine frostige Zugabe.

Die Reste der Theilnahme, welche die ersten Abtheilungen der **Nise lastimosa** erregt haben, verlieren sich endlich ganz in dem zweiten Trauerspiele (**Nise laureada**), das einen sich gegen alle dramatische Behandlung sträubenden Stoff, die an den Mördern der Inez vollzogene Strafe, durch fünf lange Akte hinzerrt. Um die Mängel des Inhalts zu verdecken, greift der Dichter hier zu noch künstlicheren Sprachformen, als er schon in dem ersten Stück angewendet hatte; zu Canzonen, Sonetten, Octaven, Terzinen, sapphischen Strophen u. s. w. gesellen sich noch Kettenreime, Echos und ähnliche Künsteleien, die dem Ganzen ein wunderlich buntscheckiges Ansehn geben. — Die Regeln der griechischen Tragödie suchte Bermudez in beiden Trauerspielen so viel thunlich zu befolgen; allein der Vorwurf sträubte sich zu sehr gegen solchen Zwang, als daß die

Beobachtung derselben, namentlich der Einheit des Orts und der Zeit, durchgängig hätte gelingen können. Der Chor von Coimbranerinnen ist in beiden Stücken eine ziemlich müßige Zuthat. Auf die Bühne scheinen diese Trauerspiele nie gekommen zu sein.

Von ähnlicher Absicht, den antiken Mustern in Spanien Einfluß zu verschaffen, geleitet, gab ein gewisser Pedro Simon de Abril, fast gleichzeitig mit dem Erscheinen der Bermudez'schen Trauerspiele, Bearbeitungen des Aristophanischen Plutos, der Medea des Euripides und sämmtlicher Lustspiele des Terenz, und übersetzten Don Luis Zapata die Horazische **Ars poetica**, Juan Perez de Castro die Poetik des Aristoteles.

Von Neuem also stand dem populären Drama, wenn nicht auf der Bühne, so doch literarisch das Streben einer gelehrten Partei gegenüber, ohne daß sich der Sieg schon bestimmt auf eine der beiden Seiten geneigt hätte. Mochte die volksmäßige Form des Drama's auch die Mehrzahl der Nation für sich haben und auf dem Theater allein Glück machen, so waren diese, von den Schauspielern meist nach ihren augenblicklichen Bedürfnissen verfaßten Stücke doch unstreitig nicht von der Beschaffenheit, daß sie in dem Urtheil der Gebildeten den ihnen gegenüberstehenden Dramen im antiken Styl das Gleichgewicht halten konnten. Ein entscheidender Ausschlag in diesem Kampfe würde erfolgt sein, wenn ein Dichter vom ersten Range sich für eine von beiden Richtungen, in die sich die damaligen Dramatiker spalteten, erklärt und ihr mit der siegenden Gewalt des Genies den Vorrang für die Folgezeit gesichert hätte. Auf welche Seite sich ein solcher gewendet haben würde, kann

nicht zweifelhaft sein. Erst in der folgenden Periode sollte dieser Dichter auftreten; für jetzt aber wurde ihm und der durch ihn zu begründenden neuen Epoche des Theaters auf's erspriesslichste vorgearbeitet, indem sich einige Männer von gelehrter Bildung zugleich und poetischem Talent für eine nationale Form des Schauspiels aussprachen.

Juan de la Cueva [71a]),

aus einem vornehmen Geschlechte stammend, wurde um 1550 zu Sevilla geboren und scheint den größten Theil seines Lebens in dieser Stadt zugebracht zu haben. Er lebte noch bis in's 17. Jahrhundert hinein, wie die vom 30. November 1606 datirte Dedication seines **Egemplar poetico** an den Herzog von Alcalá beweist. Weitere biographische Nachrichten über ihn sind nicht vorhanden. Von seinen zahlreichen Schriften in verschiednen Gattungen der Poesie berührt uns hier außer der angeführten Poetik ein Band **Comedias** [71b]). Diese Schauspiele waren, wie in ihren Ueberschriften angegeben wird, im Jahre 1579 und den beiden folgenden zu Sevilla, bald nachher vermuthlich auch auf den Theatern des übrigen Spaniens aufgeführt worden. Später scheint la Cueva der dramatischen Poesie untreu geworden zu sein; unter den mit Lope de Vega wetteifernden Schauspieldichtern wenigstens wird sein Name nicht mehr genannt. Das letzte umfangreiche Werk, das

[71a]) **Parnaso español T. VIII. — Hijos ilustres de Sevilla, por D. Fermin Arana de Varflora. Sevilla, 1791.**

[71b]) **Las Comedias de Juan de la Cueva, primera parte, Sevilla, Juan Leon, 1588.**

er verfaßte, war ein episches Gedicht über die Eroberung Andalusiens durch den heiligen Ferdinand (**Conquista de Betica**).

Die Grundsätze, denen er bei Abfassung seiner Schauspiele folgte und die nach seiner Meinung überhaupt das spanische Theater leiten sollten, hat la Cueva selbst in dem **Egemplar poetico** dargelegt. Man erinnert sich der oben aus eben dieser Quelle mitgetheilten Notizen über die Dramen im antiken Styl, die eine Zeit lang in Sevilla beliebt gewesen waren. La Cueva läßt diesen Werken alle Gerechtigkeit widerfahren, behauptet aber zugleich, die seitdem erfolgte Umgestaltung des Schauspiels, an der er sich selbst einen bedeutenden Antheil zuschreiben konnte, sei ein nothwendiger Schritt in dem Entwicklungsgange der Kunst gewesen und könne ihr nur zum Vortheil gereichen. „Der Grund — sagt er — weshalb die Gesetze der Comödie verändert worden sind, liegt nicht darin, daß in Spanien Mangel an Talenten und Gelehrten gewesen wäre, die die alte Bahn hätten verfolgen können; wir führten vielmehr diese Neuerungen in Uebereinstimmung mit der jetzigen Zeit und ihren Erfordernissen ein, und befreiten uns von jenem Herkommen, welches zwang, so viele verschiedne Dinge in den Zeitraum eines Tages einzuengen. Denn ohne jene ältern Dichter und die Griechen und Römer, denen sie nachahmten, herabzusetzen, ohne das viele Vortreffliche, was sie geleistet haben, verkennen zu wollen, muß man doch gestehen, daß ihre Comödien ermüdend und nicht anziehend und sinnreich genug waren. Als daher die Talente zunahmen, die Künste sich besserten und Alles eine umfangreichere Gestalt annahm, gab man mit Recht die Weise

jener Zeit auf, um eine neue, der unsrigen entsprechende zu wählen. Juan de Málara war der Erste, der sich in seinen Tragödien in etwas vom Zwange der antiken Regeln befreite. Mir aber werfen die Freunde dieser Regeln vor, zuerst, die Schranken der Comödie überschreitend, Könige und Götter und neben ihnen Personen im groben Kittel auf die Bühne gebracht, von den fünf Akten einen abgenommen und die Akte auf Jornadas zurückgeführt zu haben. Wie jedoch? Zwang uns nicht die Veränderung der Zeit und ihres Geschmacks, auch unser Verfahren zu ändern und mannigfaltiger zu machen? Und kann man läugnen, daß Erfindung, scherzhafte Anmuth und sinnreiche Disposition eigenthümliche Vorzüge der neuern Comödien sind? Sie haben vor den alten die verwickelte Intrigue und ihre Lösung, eine dem Ausländer unnachahmliche Kunst, voraus, und sind so reich an ergötzlichen Verwicklungen und belustigenden Scherzen, daß ihnen etwas an die Seite stellen sie beleidigen heißt. In historischen Begebenheiten sind sie ausgezeichnet, in geistlichen Lebensläufen vortrefflich, in Liebesaffecten bewundernswerth. Endlich räumen die Einsichtsvollen unsern Comödien wegen der kunstvollen Gestaltung und der Mannigfaltigkeit ihres Inhalts den Vorrang ein."

Dies bezieht sich nun freilich mehr auf die spätere Gestalt des Schauspiels unter Lope de Vega, als auf ihre Entwicklung und den Antheil, den unser Dichter an derselben hatte, und ist in dem, was es in letzterer Beziehung enthält, noch dazu ungenau und irreleitend; denn la Cueva muß unter seinen Vorgängern allein jene Sevillanischen Dichter gekannt haben, wenn er glauben konnte, er habe

zuerst Könige und Götter in den Comödien auftreten lassen. Die Eintheilung des Schauspiels in vier Jornadas scheint dagegen wirklich sein Eigenthum zu sein. Bemerkenswerther als diese ziemlich unwichtige Neuerung ist indeß eine andere Eigenthümlichkeit seiner Comödien, die das Exemplar poetico nicht hervorhebt. Dem la Cueva muß (wenn man nicht annehmen will, daß er hierin in die Fußstapfen des Malara getreten sei) das Verdienst zugesprochen werden, zuerst diejenige metrische Structur der Bühnenstücke aufgebracht zu haben, die bald nachher mit geringen Modificationen allgemein adoptirt wurde. Er läßt seine Personen abwechselnd in Redondillen, Octaven, Terzinen, reimlosen Jamben, italienischen Canzonenformen, Quintillen und im Romanzenvers reden; den letzten jedoch nur in erzählenden Partien und hauptsächlich in solchen Stücken, deren Inhalt sich an alte Volksromanzen lehnt. Nimmt man das Sonett und überhaupt eine mehr durch Principien geregelte Anwendung aller dieser Maße, die bei unserm Dichter ziemlich willkührlich durch einander laufen, hinzu, so hat man hier vollständig die Form der ältern Stücke des Lope de Vega.

Eine hervorstechende und sich von hier aus durch das spätere spanische Theater forterbende Eigenthümlichkeit in la Cueva's Schauspielen ist noch die Vorliebe, mit welcher bei jeder Gelegenheit lange Erzählungen ganz im Style des Epos vorgetragen werden, Ausbrüche der Empfindung sich in lyrischen Weisen Luft machen, so daß der eigentlich dramatische Ausdruck nicht selten von ihnen erdrückt wird und die Theile in eine unverhältnißmäßige Stellung zum Ganzen gerathen.

Die Dramen unseres Dichters werden in den Ueberschriften bald Tragödien bald Comödien genannt; auch theoretisch scheint seine Poetik den Unterschied zwischen beiden Gattungen noch festhalten zu wollen. Allein offenbar fehlte es ihm hierbei an einer festen Norm, und wäre er nicht in herkömmlichen Vorurtheilen befangen gewesen, so hätte er sich gestehen müssen, daß seine Stücke im Grunde alle zu derselben Gattung zu rechnen seien. Nachdem die Scheidewand zwischen Lust- und Trauerspiel schon so weit eingerissen war, daß tragische Motive eben so gut in jenem, wie komische in diesem Platz finden durften, so konnte das bloße Ueberwiegen des einen oder des andern Bestandtheils, der glückliche oder unglückliche Ausgang, keinen hinreichenden Grund mehr abgeben, um ein Stück in diese oder jene Kategorie zu stellen.

Sämmtlichen Werken des la Cueva ist das Gepräge eines ächten Dichtergeistes aufgedrückt. Von dem Beruf dieses seltnen Mannes für die Poesie zeugt ebensowohl der Reichthum seiner Erfindungen, als der Glanz seiner Darstellung, die hinreißende Lebendigkeit, mit der er zu schildern weiß und die feurige Stärke im Ausdruck seiner stets tief aufgeregten Empfindung. Er scheint jedoch seine Bestimmung verkannt zu haben, wenn er sich besonders zum Dramatiker berufen glaubte. Oder ist es der Flüchtigkeit, mit der er arbeitete, zuzuschreiben, daß seine Schauspiele gerade in dem, was das Wesen des Dramatischen angeht, an den auffallendsten Gebrechen leiden? Sie entbehren der Einheit in einem Grade, daß man oft die Hälfte der Scenen und Personen streichen könnte, ohne das Ganze zu zerstören. Von einem eigentlichen Plan läßt sich selten

etwas entdecken; die Willkühr in der Anlage und Fortführung der Handlung pflegt so groß zu sein, daß man oft gezwungen ist, anzunehmen, der Dichter habe zu Anfange des Stücks noch gar nicht gewußt, was aus dem Ganzen werden solle. Ereignisse werden auf Ereignisse gehäuft, und je abenteuerlicher und romanhafter sie sind, mit desto größerem Behagen; aber sie entspringen nicht mit innerer Nothwendigkeit aus einander. Die rastlose Phantasie des Dichters verschmäht es, sich durch irgend eine Rücksicht der Natur und Wahrscheinlichkeit zügeln zu lassen; die Lust eine interessante oder überraschende Situation herbeizuführen, eine glänzende Rede anzubringen, setzt sich über jedes Bedenken hinweg; folgerechte Entwicklung und ob die Handlungen der Personen auch mit ihren Characteren übereinstimmen, kommt gar nicht in Betracht. An schönen Einzelheiten, an Scenen, die, für sich betrachtet und aus dem Zusammenhang gerissen, volle Befriedigung gewähren, an Kraft und Schwung der Rede fehlt es daher in keinem dieser Stücke; aber das Alles macht noch kein Drama. Die Comödien **El principe tirano** [72], **el Viejo enamorado, la Constancia de Arcelina** sind so vollkommen planlos, daß man kaum noch den ordnenden Menschengeist wahrnimmt. Der überschwänglich reiche und bunte Inhalt zieht wie ein Schattenspiel vorüber, ohne irgend bleibende Eindrücke zu hinterlassen. Zaubereien, Geistererscheinungen, Verwandlungen, verschiedne sich kreuzende Liebschaften, Verkleidungen, Mordthaten und Hinrichtungen dürfen nie fehlen.

[72]) Die beiden Stücke, welche diese Ueberschrift führen, sind das älteste Beispiel in der spanischen Schauspielliteratur, daß eine Fabel durch mehrere Comödien fortgeführt wird.

Götter, Furien, Gespenster, Teufel, allegorische Figuren; Könige, Henker, Hirten und Kuppelerinnen gehören fast unerläßlich zum Personal eines jeden Stücks und sind sämmtlich jeden Augenblick bereit, den Launen des Dichters zu gehorchen, aus der Rolle zu fallen und irgend eine eben so unerwartete als unmotivirte Catastrophe herbeizuführen. Die Sprache modificirt sich nicht im mindesten nach dem Charakter der Redenden; die geringsten Leute aus dem Volk müssen eben so hochtönende Strophen recitiren, wie die Götter und Könige. Der Unregelmäßigkeit der Handlung entspricht der beständige, meist ganz willkührliche Wechsel des Schauplatzes; die Scene ist bald in Sevilla, bald in den „cimmerischen Bergen von Scythien,“ bald in Salamanca, bald in Afrika oder dem „Königreich Colchis,“ ohne daß die Darstellung ein nach den verschiednen Oertlichkeiten wechselndes Colorit annähme. In welchem Zeitalter diese Geschichten vorgehen sollen, läßt sich vollends nicht absehen, so groß ist die Verwirrung des Costüms, so abenteuerlich die alte Mythologie in eine ganz moderne Umgebung gestellt.

Die Comödie **El Infamador** ist weniger um ihrer selbst willen bemerkenswerth, als in so fern ihr Held, Leucino, allem Anschein nach dem Tirso de Molina zum Vorbild seines berühmten **Burlador de Sevilla** gedient hat.

Von Seiten des Plans zeichnen sich die Schauspiele **el Tutor** und **el Degollado** vor den genannten durch etwas überlegtere Anlage aus. Einen bedeutenden Vorzug vor allen diesen Stücken von ganz erdichteter Handlung muß man aber denjenigen zu erkennen, welchen eine historische oder sagenhafte Begebenheit zu Grunde liegt; nicht daß sie von den gerüg-

ten Fehlern ganz frei wären, allein die gegebenen Stoffe zwangen den Dichter, seine ungestüme Einbildungskraft einigermaßen zu zügeln. Am planmäßigsten und den Erfordernissen des Drama's am meisten entsprechend ist das Trauerspiel vom Tode der Virginia. Die unnützen Zwischenscenen und Nebenfiguren, die bei La Cueva nie fehlen, bleiben hier wenigstens genug im Hintergrund, um das kraftvoll in Anspruch genommene Interesse an der Haupthandlung nicht zu stören. Ein zweites, auf die Römische Geschichte gegründetes Stück, die **Comedia de la Libertad de Roma por Mucio Scevola**, fällt dagegen ganz in die getadelten Fehler zurück; die drei ersten, mit den verschiedenartigsten Vorfällen angefüllten Akte stehen außer allem direkten Bezug auf die Haupthandlung, die erst im vierten beginnt und in aller Eile abgefertigt wird. — Durch überwiegende Vorzüge wiederum aber zeichnet sich, trotz des unergiebigen Vorwurfs, das Trauerspiel vom Ajar Telamon aus; die in verschiednen Scenen hervortretende Nachahmung des Sophokleischen Stücks und die geschickt damit verwebten Züge aus Virgil und Ovid zeugen zugleich von der Vertrautheit unseres Dichters mit den Werken des classischen Alterthums. — Den bessern Werken des la Cueva darf auch noch die **Comedia del Saco de Roma y muerte de Borbon** zugezählt werden, die zwar weit entfernt ist, den Erfordernissen eines guten Drama's zu entsprechen, aber eine Reihenfolge lebendiger und energisch ausgeführter, wenn auch nur lose mit einander verknüpfter Gemälde darbietet.

Drei bisher noch nicht erwähnte Stücke des la Cueva behandeln Stoffe aus der spanischen Geschichte oder Sage,

und sind schon als die ältesten in dieser nachher so vielfach cultivirten Gattung besonders merkwürdig [73]). Allen dreien liegen alte Volksromanzen zu Grunde, deren Worte an einzelnen Stellen mit großer Geschicklichkeit in den Dialog aufgenommen sind. Uebrigens schimmert das ursprünglich Epische aller Orten durch, und auf dessen Umgestaltung nach den Zwecken des Drama's ist wenig Mühe verwandt. Die Ereignisse reihen sich in derselben Folge an einander, wie sie in den Volksliedern berichtet werden. Die Sorgfalt, keinen der Züge, welche die Tradition darbot, unbenutzt zu lassen, häuft z. B. in dem **Cerco de Zamora** so viele Begebenheiten zusammen, wie zu einem ganzen Cyclus von Dramen genügen würden [74]). An gelungenen Partien fehlt es hier zwar nicht; die Darstellung des Kampfes zwischen Don Diego Ordoñez und den drei Söhnen des Arias Gonzalo z. B. darf ein Meisterstück genannt werden; aber jede Scene ist ein Gemälde für sich, das, auch außer Zusammenhang mit dem Uebrigen gestellt, wenig von seiner Bedeutung verlieren würde. Hätte jedoch

[73]) Unmittelbar an die des la Cueva schließen sich, die nämlichen Stoffe in verwandter Art behandelnd, folgende Stücke aus der nächsten Periode: **El bastardo Mudarra** von Lope de Vega und die **siete Infantes de Lara** von Hurtado Velarde, **el traidor contra su sangre** von Matos Fragoso, **las mocedades de Bernardo de Carpio** von Lope de Vega, **el conde de Saldaña** von Alvaro Cubillo de Aragon, **el Cerco de Zamora** von Diamante, **las almenas de Toro** von Lope de Vega u. s. w.

[74]) Dieses Stück liefert zugleich einen augenscheinlichen Beweis, daß auf der damaligen spanischen Bühne von Decorationswechsel im heutigen Sinne nicht die Rede war; denn häufig muß eine Veränderung des Schauplatzes gedacht werden, während die handelnden Personen weder die Bühne verlassen, noch ihre Reden unterbrechen.

la Cueva sich nur beständig so eng an seine Vorbilder angeschlossen, er würde wenigstens vor den Irrwegen bewahrt geblieben sein, auf welche ihn seine eigne Erfindungslust führte, und noch immer in vortheilhafterem Lichte erscheinen, als wenn er am Schluß seines Bernardo del Carpio den Gott Mars erscheinen läßt, der dem Helden eine Belobungsrede halten und den Siegerkranz aufsetzen muß, oder in den sieben Infanten von Lara wieder zu seinen beliebten Teufelsbeschwörungen Zuflucht nimmt. Der sich ziemlich genau an die Volksromanzen anschließende Inhalt dieses Stückes ist folgender. Die sogenannten Infanten von Lara, die Söhne Gonzalo Bustos de Salas und der Doña Sancha haben den Zorn der Doña Lambra gegen sich gereizt, weshalb diese ihren Gemahl Ruy Velasquez, einen Bruder der Doña Sancha, zur Rache wider das ganze Haus seines Schwagers auffordert. Ruy Velasquez geht auf den Plan ein, liefert den Gonzalo Bustos hinterlistig in die Hände des Chalifen zu Córdova und lockt die sieben Infanten auf das Feld von Almenar, wo sie nebst ihrem Erzieher Nuño Salido von den Mohren erschlagen werden. — Unterdessen gewinnt der gefangene Gonzalo Bustos die Liebe der Zaide, einer Schwester des Chalifen, und erzeugt mit ihr einen Sohn, Mudarra. Zaide fürchtet, ihr Geliebter werde seiner Haft zu entrinnen suchen und sie verlassen, und beschwört mit Hülfe einer Zauberin, Hafa, die höllischen Mächte, um dessen Abreise zu verhindern. Aber der Gefangene entrinnt dessen unerachtet und langt wohlbehalten in Salas an. Mudarra (der zu Ende des zweiten Aktes noch nicht geboren ist, im dritten aber schon als erwachsener Jüngling auftritt) wird in mau-

rischer Sitte auferzogen, begibt sich aber, als er erfährt, wer sein Vater sei, auf den Weg, um diesen zu suchen, gelangt dann nach Salas, wird dort freudig aufgenommen und empfängt die Taufe. Dann macht er sich auf, um den Tod seiner Stiefbrüder zu rächen, tödtet den Ruy Velasquez im Zweikampf und verbrennt Doña Lambra lebendig in ihrem Hause.

Betrachtet man die Stücke des la Cueva im Zusammenhang mit dem späteren spanischen Schauspiel, so läßt sich nicht verkennen, daß sich ihre Fehler sowohl als Vorzüge in mannigfaltigen Verzweigungen durch das letztere hinziehen. Dies liegt nicht allein zunächst in offenbaren Nachahmungen der Manier des Sevillanischen Dichters zu Tage, sondern kann auch noch in den Werken des Lope de Vega und seiner Nachfolger nachgewiesen werden. In Bezug auf die Form wurde das Ohr des Publikums durch den glänzenden Vortrag dieser Schauspiele so verwöhnt, daß es fortan keinem Stück mehr Geschmack abgewinnen konnte, das nicht durch den Wechsel mannigfaltiger Versarten und durch Einmischung epischer und lyrischer Töne reizte. Die bunte Belebtheit der Scenen, mit diesem Glanze der Darstellung vereint, blendete zugleich dergestalt, daß man sich gewöhnte, ein bunt=romantisches Allerlei, eine Folge überraschender Situationen schon für ein Drama zu halten und im historischen Schauspiel dieselbe Umständlichkeit und Detailmalerei zu dulden, wie in der epischen Dichtung. Die starken Züge, womit bei la Cueva die Unwahrscheinlichkeiten, Inconsequenzen und undramatischen Auswüchse aufgetragen sind, verfeinern sich allerdings im weiteren Fortgang der Kunst, treten jedoch auch in der

späteren Periode des spanischen Drama's nicht selten deutlich genug hervor, um ihren Ursprung erkennen zu lassen. Hiermit soll nicht gesagt sein, daß das spanische Schauspiel nicht auch ohne la Cueva dieselbe Richtung genommen haben würde (dazu war diese zu sehr im Geist und Geschmack der Nation begründet), sondern nur, daß unser Dichter ihr zuerst entschieden Bahn brach und sie, freilich noch in großer Rohheit und mit Uebertreibung ihrer Fehlerhaftigkeiten, in Besitz der Bühne brachte.

Zur Geschichte des äußeren Theaterwesens liefert die alte Ausgabe von la Cueva's **Comedias** noch ein Paar nicht zu übersehende Beiträge. Man ersieht aus ihr, daß damals in Sevilla drei verschiedne Locale zu dramatischen Vorstellungen benutzt wurden; der Garten einer Doña Elvira, die *Atarazanas* (ein Schuppen oder bedeckter Gang, unter dem sonst die Seiler arbeiteten) und der Corral eines gewissen Don Juan. Als ausgezeichnete Schauspieler werden Alonso Rodriguez, Pedro de Saldaña und Alonso de Capilla hervorgehoben.

Daß das Beispiel des la Cueva noch andere Sevillanische Dichter dieser Zeit zum Wetteifer in der dramatischen Poesie angeregt habe, muß vermuthet werden, obgleich von derartigen Werken, mit Ausnahme zweier ziemlich unbedeutender Stücke von **Joaquin Romero de Zepeda (Comedia Selvage** und **Comedia Metamorfosea. Sevilla, 1582)**, nichts auf uns gekommen ist. Als gleichzeitige Schauspieldichter nennt Rojas noch den Berrio,

der zuerst Kämpfe zwischen Moren und Christen auf die Bühne gebracht haben soll, den Comendador Vega (Verfasser der **Lauras**), Francisco de la Cueva [75]) (**el bello Adonis**) und Loyola (**Comedia de Audalla**), ohne jedoch Nachrichten über die Heimath derselben oder die Beschaffenheit ihrer Werke zu geben, — ein Mangel, zu dessen Ergänzung auch anderweitige Notizen fehlen. In dieser Zeit, setzt der mehr erwähnte Autor hinzu, pflegten bei den Darstellungen Romanzen und Letras von zwei Blinden gesungen zu werden; zwischen den vier Jornadas wurden drei Entremeses gespielt, und wenn am Schluß ein Tänzchen aufgeführt ward, so war das Publicum vollkommen zufrieden gestellt.

Ein bleibenderes Andenken haben einige Dichter von Valencia hinterlassen, die bald nach dem ersten Auftreten des de la Cueva die dramatische Poesie cultivirten. Valencia, neben Sevilla die bevölkertste und wohlhabendste Stadt des älteren Spaniens, war, wie wir sahen, schon seit lange im Besitz einer stehenden Bühne gewesen und hatte um die Zeit, von welcher hier geredet wird, ein nach dem Muster derer von Madrid eingerichtetes Theater, den **Corral de la Olivera**, erhalten. Man weiß jedoch von keinem dortigen Dichter von einiger Bedeutung, der diese Bühnen mit Stücken versehen hätte, bis im Jahre 1580 oder kurz darauf zwei geistvolle Männer, vermuthlich durch das Beispiel des la Cueva angeregt, mit dem Bestreben

75) Vermuthlich war dieser Francisco de la Cueva mit dem gleichnamigen Schriftsteller, dem Lope de Vega sein Schauspiel **la mal casada** zugeeignet hat, identisch. (S. **Hijos ilustres de Madrid, T. I**)

hervortraten, die höhere Poesie auf denselben heimisch zu machen.

Der erste dieser beiden talentreichen, auch um andere Literaturgebiete verdienten, Schriftsteller ist Micer Andres Rey de Artieda, Infanzon von Aragon, geboren im Jahre 1549 zu Valencia, nach Andern zu Saragossa [76]). Er fing frühzeitig zu studiren an, erwarb schon in seinem fünfzehnten Jahre den Doctortitel, lehrte eine Zeit lang in Barcelona Astronomie, trat aber dann in Kriegsdienste, in denen er sich bei den wichtigsten Gelegenheiten, wie bei der Entsetzung von Cypern und in der Schlacht von Lepanto, hervorthat [77]), und bis zum Hauptmann der Infanterie vorrückte. Die letztere Hälfte seines Lebens scheint er in Valencia zugebracht zu haben, wo man ihn von 1591 bis 1613, seinem Todesjahre, als Mitglied der poetischen Akademie **de los Nocturnos** findet. Von den zahlreichen Schriften, die er verfaßt haben soll, ist nur Weniges in den Druck gekommen, darunter ein Trauerspiel **los Amantes (Valencia, 1581)**, das einzige noch vorhandene von mehreren dramatischen Werken (**Amadis de Gaula, El principe vicioso, Los encantos de Merlin**), die ihm von Rodriguez (**Bibl. Val.** S. 58) zugeschrieben

[76]) **Ximeno, Escritores del Reyno de Valencia**, B. I. S. 263. — **Rodriguez, Bibliotheca Valentina**, S. 58. — **La Diana enamorada; nueva impression con notas al Canto de Turia. Madrid, 1802.** S. 411. — **Latassa, Escritores aragoneses. Pamplona, 1798—1802.**

[77]) Wenn die spanischen Literatoren berichten, er habe auch in der Schlacht von Mühlberg mitgefochten, so ist dies offenbar irrig, denn das Geburtsjahr des Artieda fällt später als diese Schlacht.

werden [78]). Die ganze Structur dieses Stücks läßt sehr deutlich die Schule des la Cueva erkennen, zugleich aber das Streben nach mehr Regelmäßigkeit und größerer Reinheit der tragischen Form. Die rührende und in Spanien sehr populäre Geschichte von den Liebenden zu Teruel, ein nachher durch die Hände des Tirso de Molina und Montalvan gegangener Stoff [79]), bildet den Vorwurf, und ist mit einer Kraft des Pathos, einer Tiefe des Gefühls dargestellt, die das dichterische Talent des Verfassers sehr hoch hinaufrückt. Und dieses Talent bekundet einen entschiednen Beruf zum Drama, der sich in dem gedrängten, von Umschweifen und störenden Episoden freien Gange der Handlung und in der trefflichen Zeichnung der Charaktere kund gibt. Vorzügliches Lob verdient auch die edle Mäßigung des Gedichts, jener Gewaltsamkeit und grellen Farbengebung gegenüber, die auf der Bühne überhand zu nehmen begann. Sonach müssen „die Liebenden" des Artieda für eins der trefflichsten Werke der früheren spanischen Schauspielpoesie erklärt werden, und läßt sich der Verlust der übrigen Dramen ihres Verfassers um so mehr beklagen. Daß diese Stücke, unter denen, nach Rojas, die **Encantos de Merlin** eine Zeit lang beliebt waren, kein bleibenderes Andenken hinterlassen haben, muß bei dem Verdienst, das man ihnen zuzuschreiben berechtigt ist, gewiß auffallen, läßt

[78]) Ein Exemplar dieses äußerst seltenen Stücks, das Moratin nie zu Gesicht bekommen hatte, befindet sich im Besitz des Herrn Vicente Salvá zu Paris, durch dessen Güte mir dasselbe mitgetheilt worden ist.

[79]) Er wurde auch in einem erzählenden Gedicht von Juan Yague de Salas (los amantes de Teruel, Valencia 1616) behandelt.

sich jedoch für die späteren derselben daraus erklären, daß Artieda, wie man weiß, späterhin den nationalen Formen des Schauspiels opponirte und auf Befolgung der classischen Regeln drang, was auf die Productionen des Dichters wie auf die Gunst des Publicums erkältend gewirkt haben mag. Auf die Stellung des Artieda zu Lope und dessen Schule werden wir weiter unten zurückkommen.

In die nämliche Zeit, wie das Auftreten des Genannten, fallen die Erstlingswerke eines anderen Dichters von Valencia, dessen Ruf, nach der häufigeren Erwähnung seines Namens zu schließen, den seines Zeitgenossen einiger Maßen in Schatten gestellt hat. Cristoval de Virues [80]) war um die Mitte des Jahrhunderts geboren, focht in der Schlacht von Lepanto mit, die er später als Augenzeuge beschreiben konnte [81]), diente darauf im Mailändischen und in Flandern [82]), und scheint bis an seinen Tod, der um's Jahr 1610 zu setzen ist, in Kriegsdiensten geblieben zu sein, wo er den Posten eines Hauptmannes (Capitan) bekleidete. Zeugen seines poetischen Talents, das zu üben

80) Rodriguez Bibl. Val. S. 103. — Vicente Ximeno, Escritores del Reyno de Valencia. B. I. S. 247.

81) Oh si a mi pluma concediera el cielo
En esto lo que vello en mi persona!
Oh si asi como vi la gran batalla
Supiera describilla yo y cantalla.

El Monserrate. Canto IV.

82) In einer an seinen Bruder gerichteten Epistel, datirt Mailand 1605, berichtet Virues sehr ausführlich über einen Zug von Mailand nach Flandern, den er als Anführer einer Truppenabtheilung unternahm. Vorzüglich anschaulich und lebendig ist die Schilderung des Ueberganges über den St. Gotthard. (Obras tragicas y liricas, fol. 269.)

er in einem so bewegten Leben noch Muße gefunden hatte, sind ein episches Gedicht, el **Monserrate** (**Madrid, 1588**) und die **Obras tragicas y liricas** (**Madrid, 1609**). Das letztgenannte Werk enthält fünf Tragödien, die, obgleich erst so spät gedruckt, schon in dem Decennium von 1580—1590 entstanden sind und auf der Bühne Epoche gemacht haben [83]). Durch diese Stücke scheint sich die Eintheilung des Schauspiels in drei Akte oder Jornadas zum allgemeinen Gebrauch fixirt zu haben; wenn gleich die von Lope de Vega unterstützten Ansprüche des Virues, der erste Erfinder dieser Neuerung zu sein, nicht bloß mit ähnlichen des Artieda und Cervantes in Conflict gerathen, sondern schon durch den Vorgang des weit älteren Francisco de Avendaño zurückgewiesen werden [84]).

Von der Anerkennung, die Virues als Dramatiker fand, geben Lope und Cervantes das ehrenvollste Zeugniß [85]) und nach ihren Lobpreisungen sollte man einen Dichter ersten Ranges in ihm vermuthen; die unbefangene Kritik jedoch wird ihm diesen Namen nicht beilegen können. Ein bedeutendes Talent soll diesem Manne nicht abgesprochen werden; allein wir müssen hier, wie bei la Cueva, beklagen, daß eine hervorragende Begabung aus Mangel an

[83]) Moratin setzt sie, ich weiß nicht aus welchen Gründen, schon in das Jahr 1579, also in dieselbe Zeit wie die frühsten des la Cueva, eine nicht bloß dem Rojas (**Loa de la Comedia**) widersprechende, sondern auch aus andern Gründen ganz unzulässige Annahme.

[84]) S. oben. — **Diego Vich, breve Discurso de las Comedias y de su representacion (Valencia, 1650)** S. 1. — **Lope de Vega, nuevo Arte de hacer Comedias. — Cervantes, Prologo à las Comedias.**

[85]) **Lope de Vega, Laurel de Apolo. — Cervantes, Canto de Caliope** und **Viage al Parnaso.**

Kunstsinn nur wenig wahrhaft Werthvolles geleistet hat. Seine Fehler zeigen auf den ersten Anblick große Verwandtschaft mit denen des Sevillanischen Dichters, an den er sich auch formell durch den metrischen Bau seiner Stücke anlehnte. Buntscheckigkeit und Zusammenhanglosigkeit der Handlung, Ausschweifung in's Abenteuerliche und Ungeheure, ein Mißverhältniß zwischen sorgfältig behandelten Details und mangelhafter Structur des Ganzen sind die hervorragendsten dieser Fehler. Nähere Betrachtung ergibt indessen, daß dieselben weniger, wie bei la Cueva, aus einer ungeregelten Einbildungskraft, als aus dem Anlehnen an irreleitende Vorbilder und aus einer falschen Ansicht von dem Wesen der Tragödie geflossen sind.

Daß Virues sich ein eignes System der tragischen Kunst entworfen hatte, wird nicht nur durch den eigenthümlichen Zuschnitt seiner Stücke, sondern auch durch verschiedne theoretische Aussprüche in deren Prologen bewiesen. Er wollte, wie er selbst sagt, das Beste des antiken Styls mit dem Besten des modernen verschmelzen; unglücklicher Weise jedoch scheint er über Beides die irrigsten Begriffe gehabt zu haben. Seine Kenntniß des Trauerspiels der Alten ist offenbar, statt aus den ächten Quellen, aus den Mißgeburten des Seneca geschöpft; und welche verzerrten Gebilde aus der Nachahmung solcher Muster hervorgehen mußten, läßt sich errathen. Verworfene Charaktere, scheußliche Verbrechen, folternde Scenen und betäubende Declamation sollen hier das Tragische ausmachen; und zu der Wildheit, Grausamkeit und Barbarei gesellen sich dann noch die widersinnigsten und empörendsten Unschicklichkeiten. Um aber zugleich der „modernen Kunst“ oder dem Begriff, den sich der

Dichter davon gebildet hatte, Genüge zu thun, dürfen Liebesabenteuer, Intriguen, burleske Scenen, Maschinerie und Theaterspektakel nicht fehlen; und diese Mischung führt einen Wirrwarr, eine Ueberladung von Personal und Vorfällen herbei, welche einige dieser Stücke zu dem Wüstesten und Unverständigsten machen, was wohl je auf die spanische Bühne gekommen ist. Am verzerrtesten und in wahrhaft karikaturartiger Gestalt zeigt sich dies im Attila furioso, einem mit Gräueln aller Art überladenen Schreckensspiel, in welchem mehr als fünfzig Personen meist vor den Augen der Zuschauer und auf die gräßlichste Weise umkommen. Der Held ist ein aus aller menschlichen Natur hinausgerücktes Ungeheuer und könnte nur Widerwillen erregen, wenn er mit seinen bombastischen Phrasen nicht unwiderstehlich zum Lachen reizte. Den Capitain und die Mannschaft eines feindlichen Schiffes, das den Seinigen in die Hände gefallen ist, läßt er zur Ergötzung des Volks lebendig verbrennen; drei junge, ihm mißfällige Männer viertheilen; einen Gouverneur von Regensburg an der Spitze eines Thurms aufknüpfen; einem Römischen Gesandten, der ihm nicht genug Ehrfurcht bezeugt, Nase und Ohren abschneiden; einen besiegten König von Sclavonien von wilden Thieren zerreißen u. s. w. Zwischen diesen Brutalitäten kreuzen sich Liebschaften in verwirrender Menge. Die Königin ist in Flaminia, eine in männliche Tracht verkleidete Maitresse des Attila, verliebt; der Feldherr Gerardo wieder in die Königin; Attila in eine Gefangene Namens Celia. Nächtliche Balconscenen, Verstecke, komische Situationen und gelegentlich Indecenzen bleiben nicht aus. Flaminia sinnt auf den Untergang der Königin, um sich

dann mit Attila vermählen zu können; dieser, von ihr aufmerksam gemacht, überrascht die Gemahlin mit Gerardo, ermordet Beide und vermählt sich auf der Stelle mit Celia. Darauf wird ihm von der eifersüchtigen Flaminia ein Gift beigebracht, das ihn wahnsinnig macht. Er bringt in der Wuth seine neue Gattin um, tobt wie ein Cannibale, recitirt einen Monolog von 350 Zeilen voll gewalt'ger Hyperbeln und riesenmäßigen Bombastes, erdrosselt die Flaminia und sinkt endlich todt zu Boden. — Aehnliche Rohheiten und Mißgestaltungen machen, obgleich nicht in gleich hohem Grade, die Tragödien **la gran Semiramis** und **la cruel Casandra** ungenießbar. Jene ist merkwürdig insofern sie eine für jene Zeiten ungewöhnliche Vertrautheit mit den alten Historikern verräth, dann weil sie offenbar den Keim zu zwei der bewunderungswürdigsten Dramen des Calderon in sich trägt. Die Erzeugung, Geburt und Kindheit der Semiramis (aus **Diodorus Siculus II, 4**), die Geschichte des Menon (nach Diodor II, 6), der hier aber nicht geblendet wird, sondern sich erhenkt, der gewaltsame Tod des Ninus (aus Aelian **Var. Hist. VII, 1**), die Scenen, wo Semiramis sich in ihren Sohn verkleidet und in seinem Namen herrscht (nach Justinus I, 2) — dies Alles ist den äußern Umrissen nach wie bei dem späteren Dichter. Aber hier hört die Aehnlichkeit auf; wenn Calderon das Factische der Handlung zur symbolischen Darstellung einer tieferen Idee benutzt und alle einzelnen Theile dieser Idee unterordnet, reiht Virues die Begebenheiten ohne leitenden Grundgedanken planlos an einander; auch die grellen Farben, mit denen dieser die Wollust der Königin ausmalt, und ihre Leidenschaft für den eignen Sohn, von dessen Händen

sie zuletzt stirbt, konnten dem feineren Sinne der späteren Zeit nicht zusagen und schon hierdurch ward eine verschiedne Katastrophe bei Calderon bedingt. — In der **cruel Casandra** hat Virues den Boden des Alterthums verlassen und die alte Geschichte des Königreichs Leon zu grausenhaften Darstellungen, wie er sie liebte, ausgebeutet; die entfesselten Leidenschaften toben hier bis zur Betäubung; doch taucht unter einem Gewirr von Schrecknissen aller Art schon eher ein Begriff von tragischer Würde auf. — In der **infeliz Marcela** (zum Theil nach der Geschichte der Isabella im 13. Gesang des Ariost) haben wir ein in dem romantischen Wirrwarr seines bunten Inhalts an Aehnliches von la Cueva erinnerndes Spektakelstück, zum Theil mit einer Ueberfülle von Begebenheiten vollgepfropft, zum Theil durch ungehörige Weitschweifigkeiten ausgedehnt; schreckliche Katastrophen und Todesfälle sind auch hier nicht gespart.

War es unerläßlich, die Grundmängel in den Tragödien des Virues scharf hervorzuheben, so muß doch zur Ehrenrettung des Dichters hinzugefügt werden, daß sich unter allen den ungeheuren Mißgriffen, zu denen ihnen theils ein falsches Kunstprincip, theils Mangel an Strenge gegen sich selbst verleitete, ein Talent kund gibt, das, bei weiserer Leitung und hätte es sich besseren Vorbildern anschließen können, unfehlbar zu sehr bedeutenden Resultaten geführt haben würde. Spuren dessen, was Virues unter günstigeren Verhältnissen hätte leisten können, finden sich in allen seinen Werken zerstreut, wo theilweise eine außerordentliche Energie hervorbricht, der declamatorische Wortschwall verschwindet und momentan dem Ausdruck des äch-

testen tragischen Pathos Platz macht. Und diese Lichtpunkte in einem Chaos von Verirrungen sind nicht bloß einzelne Stellen voll lyrischen Schwunges und feuriger Beredtsamkeit, sondern ganze Scenen voll hoher drastischer Wirksamkeit, wie sie nur einem mit dramatischem Talent ganz besonders Begabten gelingen konnten. Reich an derartigen Partien ist vor allen die Dido, das letzte Trauerspiel des Virues. Hier war es auf eine Tragödie im Style der Alten mit Chören und Beobachtung der Einheiten abgesehen. Die Haupthandlung ist eben so trefflich gedacht, als in einzelnen Momenten mit großartigen und edlen Zügen ausgeführt. Wie weit sich der Dichter der antiken Größe zu nähern vermochte, beweisen die Einleitungsscene im Tempel des Jupiter, wo Dido, von den Großen ihres Reichs umgeben, den Gesandten des Numidischen Königs ihren Entschluß verkündigt, dem Jarbas, der sonst Karthago mit Untergang bedroht, ihre Hand zu reichen; die Schilderung, wie im Busen der Königin Anhänglichkeit an den gestorbenen Sichäus mit der Sorge für's Vaterland kämpft, und vornämlich der Schluß, wo die Unglückliche sich unter den Zurüstungen zur Vermählungsfeier den Dolch in's Herz stößt und der königliche Freier statt der erwarteten Gemahlin eine Leiche findet. Hätte Virues alles Uebrige in gleichem Sinne ausgeführt und wäre er nicht von dem Gegenstande abgeschweift, seine Dido wäre vielleicht das erste Beispiel einer ächten Tragödie unter den Neueren geworden; etwas Verfehlteres aber freilich, als die ganz entlegenen Liebesintriguen, welche die Haupthandlung durchkreuzen, kann nicht leicht gedacht werden.

Die übrigen zahlreichen Theaterdichter von Valencia, die sich unmittelbar an Artieda und Virues reihen und mit Lope de Vega den Ruhm theilen, das wahre Nationalschauspiel geschaffen zu haben, können erst in dem folgenden Buche besprochen werden. Die chronologische Ordnung verlangt, daß wir das spanische Drama, das sich in diesen Jahren auf drei verschiednen Hauptschauplätzen, den Bühnen von Sevilla, Valencia und Madrid, entwickelt, zunächst in der letztgenannten Stadt bis an den Schluß der vorliegenden Periode verfolgen.

Diese Darstellung einzuleiten und uns vorerst auf den oben verlassenen Standpunkt zurückzuführen, möge uns ein für die ganze Literatur jener Zeit sehr aufschlußreiches Buch den Faden leihen. Es ist dies die Poetik nach antiken Grundsätzen von Alonso Lopez Pinciano [88]) ein in Briefform redigirter Commentar über den Aristoteles, in welchem die Grundregeln, die nach des Verfassers Meinung die castilianische Poesie zu leiten haben, zwar nach den Principien des alten Philosophen, aber ohne blinden Autoritätsglauben und stellenweise mit Einsicht und Unbefangenheit entwickelt werden. Daß dieses Werk, obgleich erst 1596 gedruckt, doch mindestens ein Decennium früher und wahrscheinlich schon gleich nach 1580 verfaßt worden ist, weist der ganze Inhalt aus, am deutlichsten aber der dreizehnte Brief „über das Schauspiel“, wo Nichts auf die spä-

[88]) Der Titel ist: **Philosophia antigua poetica del Doctor Alonso Lopez Pinciano, médico Cesáreo. Madrid, 1596.** Der Verfasser, von seiner Vaterstadt Valladolid el Pinciano genannt, war Leibarzt bei der Kaiserin Maria, der Wittwe Kaisers Maximilian II. (S. Nicolas Antonio.)

tere Gestalt der dramatischen Kunst zur Zeit des Lope de Vega, Alles dagegen auf die hier in Rede stehende Periode hindeutet. Der genannte Abschnitt nun gibt eine so klare Anschauung verschiedner Seiten des damaligen Theaterwesens, ist in seinen beurtheilenden Aussprüchen für den Zustand der Kritik in jener Zeit so characteristisch und überhaupt durch seine lebendige Darstellung so anziehend, daß es angemessen scheint, ihn hier seinem wesentlichen Inhalt nach zu excerpiren; um so mehr, als derselbe bisher für die Geschichte des spanischen Theaters noch nicht benutzt worden ist.

(Phil. ant. poet. pag. 512 ff.) Eine Stunde nach dem Mittagessen läßt Don Fadrique den Alonso Lopez wissen, ihr gemeinsamer Freund Ugo sei in Madrid angekommen, sie Beide hätten beschlossen, in's Theater zu gehen, ob er nicht mit ihnen kommen wolle. Ohne weitere Antwort sagen zu lassen, wirft der Pincianer sogleich den Mantel um und begibt sich zu seinen Freunden, die er mit den Worten anredet: In der That, Ihr Herren, da die Zeit in der Regel so verschleudert wird, so wird sie dieses Mal nicht am schlechtesten angewendet sein; denn im Theater werden uns viele Dinge gelehrt, die wir nicht wissen, und die, da sie uns mit lebendiger Stimme vorgetragen werden, mehr Eindruck machen, als wenn wir sie zu Hause lesen. — So ist es, antwortet Fadrique, wenn die Darstellungen von der Art sind, daß ein gebildeter Mann sie mit Ziemen anhören kann; allein die Verkehrtheit unserer Natur pflegt sie dergestalt zu verfälschen, daß das Anständige in Unanständigkeit verwandelt wird. Jedoch laßt uns immerhin gehen; wir haben die Wahl zwischen dem Corral de la

Cruz, wo das Trauerspiel Iphigenia, und dem **del Principe**, wo eine Comödie aufgeführt wird. — Die Meinungen der Freunde, für welches der beiden Theater man sich zu entscheiden habe, sind getheilt, bis sie zuletzt dahin übereinkommen, das zunächst gelegene zu wählen. Da sie sich nun schon bei'm Kloster der heiligen Dreieinigkeit befinden, indem sie die **Calle de las Urosas** hinab- und die **de los Regidores** hinaufgegangen sind, so befinden sie sich am nächsten bei der Tragödie und biegen deßhalb in die **Calle de la Cruz** ein. Nachdem sie in's Theater eingetreten sind und sich gesetzt haben, erörtern sie, ob der Schauspielerstand ein achtungswerther sei oder nicht, und erwähnen, ein Priester habe behauptet, die Comödianten seien infam und unwerth das heil. Sacrament zu empfangen. Die übereinstimmende Meinung der Freunde lautet, es gebe allerdings eine schlechte und imfame Gattung von Histrionen, die, wie z. B. die Zarabandisten, mit unanständigen Bewegungen zu Schändlichkeiten reizten; an sich aber sei der Stand der Schauspieler, der tragischen sowohl als der komischen, durchaus nicht verächtlich, sondern nützlich und nothwendig; den Directoren jedoch müsse der Vorwurf gemacht werden, daß sie eine übergroße Menge von Acteurs mit sich herumschleppten; mit sieben bis acht Personen könne man die beste Tragödie und Comödie der Welt vorstellen, während sie in jeder Truppe deren vierzehn bis siebzehn führten; Schlachten und große Getümmel gehörten in's Epos und dürften auf der Bühne nur erzählungsweise vorkommen.

Fadrique wundert sich über die geringe Anzahl von Zuschauern, da das Stück doch zum ersten Mal aufgeführt werde, worauf Alonso Lopez erwiedert, ein Seiltänzer gebe

irgendwo in der Stadt Vorstellungen und ziehe die Menge an sich.

Inzwischen haben die Musiker hinter der Scene angefangen ihre Instrumente zu stimmen. Ein Schauspieler in Hirtentracht sieht hinter dem Vorhang hervor und gibt den Freunden Anlaß zu allerhand Bemerkungen über seine Kleidung, den mit goldnen Streifen besetzten Schafpelz, die Kapuze, den großen Kragen und die steife Halskrause, die ein Pfund Stärke enthalte; man wundert sich was ein Hirt in der Tragödie zu schaffen habe und findet auch die Tracht an sich für einen Schäfer unpassend. Hierauf werden Regeln über die Decoration des Theaters und den Anzug der Schauspieler aufgestellt. Der letztere müsse dem Alter und dem Stande der Personen, so wie dem Lande und der Zeit, worin das Stück spiele, angemessen sein: deshalb liege es dem Schauspieler ob, die Geschichte genau zu studiren. Die Decoration des Theaters, heißt es weiter muß richtig gewählt werden und dem Character des Gedichts entsprechen; ist die Scene auf dem Lande, so müssen Bäume da sein; spielt das Stück in der Stadt, Häuser, und so hat sich nach den übrigen Verschiedenheiten auch die Decoration zu verändern. Auch die Maschinen müssen mit Geschicklichkeit construirt sein; denn für das eine Wunder werden sie so, für das andere so erfordert; die Engel müssen zu fliegen, die Heiligen mit zusammengehaltenen Füßen durch die Luft zu schweben scheinen, beide aber von oben herabkommen, die Teufel dagegen von unten emporsteigen. Zur Zierde einer guten Aufführung (wird ferner gesagt) gehört auch die Musik und hierbei ist namentlich darauf zu sehen, daß sie in der Tragödie nicht aus dem

Character falle, sondern Dinge besinge, die zum Gegenstande gehören. Heut zu Tage — äußern die Freunde — sind zwar in der Regel die vorkommenden Gesänge Einschiebsel der Schauspieler, nicht Werk des Dichters; man muß aber Beiden, Schauspielern sowohl als Dichtern, den Rath geben, keine außer Bezug zur Fabel stehende Musik einzuschalten.

Diese Betrachtungen und andere sehr verständige über Haltung und Bewegung der Schauspieler unterbricht Alonso Lopez mit Klagen, daß der Anfang der Darstellung sich so lange verzögere; Ugo aber erwiedert: Wo kannst du mehr und verschiedenartigere Ergötzung finden, als sich hier darbietet? Sieh doch nur, was hier so viele Leute beisammen sind. Und ihr Getreibe! Dort wird ein Schnupftuch von oben herunter in den Patio geworfen, und der Zuckerbäcker oder Fruchthändler knüpft den kleinen Knoten auf, worin das Geld steckt und macht einen andern größern für die Eßwaare, die man verlangt; indem er sie nun hinaufwirft fliegt sie einem Nachbar in den Mund, der so wider seinen Willen hineinbeißen muß! Dann das Gezänk: „diese Bank ist mein“ und „dieser Sitz von meinem Bedienten belegt“ und die vielen Betheurungen, daß dem wirklich so sei! Ist es ferner nicht lustig, das Zischen von allen Seiten zu hören, sobald Jemand über das Theater geht, um zu seinem Sitz zu gelangen; und zu sehen, wie es in der Gegend, wo die Weiber sitzen, wegen der Plätze und bisweilen aus Eifersucht zu Püffen kommt, oder wie es ohne Wolken auf die regnet, die unter ihnen stehen?“ Fabrique wendet ein, dies Alles sei zwar sehr unterhaltend, indeß, wenn die Theater größer wären, so daß Jeder seinen bestimmten Sitz

haben könnte, würde man auf diese Ergötzung gern verzichten.

Nachdem man lange genug auf den Beginn der Vorstellung hat warten müssen, tritt der Musikchor ein und singt eine Romanze, welche mit Bezug auf das nachfolgende Stück (die Tragödie des Euripides mit eingeschalteten neuern Episoden) die Unbeständigkeit des Glücks an verschiedenen Beispielen zeigt. Sobald er die Bühne verlassen, erscheint die Fortuna, eine Dame, die statt der Füße zwei Räder und an den Schultern Flügel hat, spricht den Prolog und tritt wieder ab. Pinciano äußert, das Argument[87]) sei gut gewesen und die Fortuna habe ihre Rolle vortrefflich gespielt; Ugo aber wendet ein: „welches Argument? was wir gehört haben, war nichts als ein tragischer Prolog, der nur das Vergangene erzählt insofern es zum Verständniß des folgenden nöthig ist, während das Argument die ganze Handlung im Abriß vorträgt.“ — Die Argumente, bemerkt Fadrique, pflegen nicht von den Dichtern selbst verfaßt zu werden, sondern von Andern, die sich zu ihren Dolmetschern aufwerfen; und bei guten Stücken könnten sie füglich ganz wegbleiben; denn der Dichter muß mit solcher Klarheit in seinem Werk fortschreiten, daß er einer besonderen Erklärung nicht bedarf. Auch der Prolog, der nur das Vergangene erzählt, scheint mir in den meisten Fällen überflüssig zu sein; ich kenne viele Stücke, wo er ohne Nachtheil für das Verständniß fehlt, und jedenfalls wird es immer besser sein, ihn geschickt in den Beginn der

[87]) S. über diese ältere Form des Prologs den Abschnitt Torres Naharro.

Handlung selbst einzuflechten und unter die handelnden Personen zu vertheilen."

Die Erscheinung der Fortuna gibt den Freunden Anlaß, über den Werth allegorischer Figuren zu reden. Ugo bestreitet ihre Zulässigkeit im Drama; Fadrique dagegen führt Beispiele dafür aus Plautus und Aristophanes an und meint, wenn es an ähnlichen Beispielen für die Tragödie fehle, so dürfe doch das von der gewöhnlichen Bahn Abweichende deshalb noch nicht für fehlerhaft gehalten werden und es sei voreilig, eine Erfindung bloß deshalb zu tadeln weil Homer, Virgil, Euripides und Sophokles sie nicht angewandt hätten.

Unterdessen nimmt die Aufführung der Tragödie ihren Anfang. Zuerst erscheinen Clytemnestra und Iphigneia, die eben in Aulis angelangt sind, zu Pferde, und bewegen sich in pomphaftem Aufzuge bis zu der Stelle, wo Agamemnon sie erwartet. Das Stück (über dessen Darstellung keine weiteren Einzelheiten gemeldet werden) findet großen Beifall. Am Schluß wirft Pinciano die Frage auf, ob es der Tragödie nothwendig sei, mit Unglück zu endigen, oder ob auch ein fröhliches Ende Statt haben dürfe? Da aber die Vorstellung lange gewährt hat und jeder der drei Freude Drang fühlt, zu seinen Geschäften zurückzukehren, so verschieben sie diese Erörterung auf ein anderes Mal und trennen sich, sobald sie das Schauspielhaus verlassen haben [88].

[88]) Von sonstigen, durch das übrige Werk zerstreuten Aussprüchen über dramatische Kunst mögen noch folgende ausgezeichnet werden:

So weit Lopez Pinciano. Um den Zustand der Bühne, in deren Mitte er uns geführt hat, mehr im Einzelnen

S. 381. In viele der jetzigen Comödien sind tragische Vorfälle eingemengt; dies aber ist ein Fehler, der daher rührt, daß die Dichter die Gränzen der Comödie nicht gehörig beobachten — Das unglückliche Ende ist zwar der Tragödie nicht durchaus nöthig, aber immer muß doch Unglück vorhergegangen sein und den Zuschauern Furcht und Mitleid eingeflößt haben.

S. 413 ff. Fadrique sagt: Sowohl Tragödie als Comödie müssen fünf Akte haben und jede Person darf nicht mehr als fünfmal auftreten, einmal in jedem Akt, damit sie nicht durch zu häufiges Erscheinen ermüde. Zu gleicher Zeit dürfen nicht mehr als vier Personen auftreten, die vierte, wenn sie nicht ganz wegbleiben kann, muß stumm sein; und die Handlung darf nicht mehr als drei Tage dauern. — Ugo wendet ein, Aristoteles gebe der Tragödie ja nur einen Tag; Fadrique aber antwortet lächelnd: Die Menschen jener Zeit gingen rascher und sicherer auf dem Wege der Tugend als wir; die Frist, die damals genügte, reicht jetzt nicht mehr aus; und deshalb stimme ich denjenigen bei, welche der Tragödie eine Dauer von fünf, der Comödie von drei Tagen zugestehen, indem ich jedoch einräume, daß, da Wahrscheinlichkeit die Hauptsache bei aller poetischen Nachahmung und sonderlich bei'm Schauspiel ist, eine mindere Zeitdauer der Comödie um so höheren Werth leiht.

S. 316 ff. Ueber die Metra in Schauspielen. Die Tragödie — äußert Fadrique — läßt jede Gattung von Versformen, Coplas und Stanzen zu. — „Also," folgert Pinciano, „ganze sowohl als gebrochene Redondillen, **Versos de arte mayor** und die italienischen Maaße;" der Freund aber erklärt sich näher dahin: Ich will zwar keines jene Metren unbedingt ausschließen, jedoch bemerken, daß es passend ist, den tragischen und Hauptpersonen die längeren Versmaaße zuzutheilen, den untergeordneten die kürzeren. Unter den längeren nun verstehe ich hier die Hendekasyllaben; denn die **Versos de arte mayor** hat der Gebrauch verbannt, und so wollen wir diese nebst den Redondillen mit gebrochenem Fuß aus der Tragödie verweisen, das heißt aus der tragischen Handlung selbst, nicht aus dem Prolog, in dem sich die **Versos de arte mayor** nicht übel ausneh-

kennen zu lernen, kehren wir in's Jahr 1579 zurück. Die Repertorien der Bühnen von Madrid waren um diese Zeit, allem Anscheine nach, armselig bestellt. Die Werke des Málara und seiner Schule scheinen gar nicht, die des la Cueva, Artieda und Virues erst beträchtliche Zeit nach ihrem Erscheinen in Sevilla und Valencia hierher gedrungen zu sein; in Madrid oder der Umgegend ansässige Dichter aber, welche die Scenen der Hauptstadt vor dem Jahre 1580 mit Stücken versorgt hätten, werden nicht genannt. Dessenunerachtet bedurften die einmal begründeten Theater der an Population und Wohlhabenheit von Tag zu Tag wachsenden Residenz eines Repertoires; die seit lange angeregte Schaulust steigerte dies Bedürfniß; und was endlich das Wichtigste ist: die eigenthümliche Verbindung der Schauspielhäuser mit frommen Anstalten gab der Unterhaltungssucht den Anschein einer religiösen

men möchten, noch aus dem Chor, wo die gebrochenen Redondillen gute Wirkung thun, namentlich wenn ein Unglück beklagt wird. Mit Ausnahme dieser beiden denn scheinen alle Versarten für die Tragödie tauglich zu sein. Um auf die Comödie zu kommen, so fällt hier jene Einschränkung weg und jedes Metrum darf vorkommen, nur der Hendekasyllabus und die Canzone nicht zu viel; jener nicht, weil niedrige Personen nicht in hochtönenden Metren reden dürfen, und diese nicht, weil sie so sehr von der gewöhnlichen Art zu sprechen abweicht, da doch die Comödie sich so sehr wie möglich dem gewöhnlichen Sprachgebrauch annähern muß. Aus letzterm Grunde scheint mir die Redondille vorzüglich für das Lustspiel geeignet; ja wollte Jemand eines in Prosa schreiben, so würde ich ihn deshalb nicht verdammen, da sein Stück dadurch ohne Zweifel an Wahrheit gewinnen, wenn auch an Reiz verlieren würde. Ich wenigstens bin so sehr für die getreue Nachahmung, daß ich um ihretwillen gern den Reiz des Metrums aufgebe.

Pflicht. Je mehr Madrid sich zum ersten Range unter den spanischen Städten erhob, um so größere Veranlassung fanden die Schauspielertruppen, hier längere Rast zu machen, um so mehr aber bedurften sie auch eines ansehnlicheren Vorraths von Stücken, als bei dem umherziehenden Leben; nur wenn zahlreiche und immer neue Productionen das Publikum anlockten, war für die Casse der Directoren wie für die der Hospitäler gesorgt. Bei dem Mangel an brauchbaren dichterischen Werken und an Kräften, solche hervorzubringen, mußten die Schauspieler sich daher, nach dem Vorgange des Lope de Rueda und Navarro, wohl entschließen, ihren Bedürfnissen selbst abzuhelfen. Den oben angeführten Namen solcher Comödiendichter und Acteurs zugleich ließen sich noch viele andere hinzufügen. Auf den äußeren Apparat konnte sich freilich Niemand besser verstehen, als diese Leute; Costüm, Maschinenwesen und Theaterspectakel werden in ihren Stücken keine geringe Rolle gespielt haben. So war, nach Rojas, die Vervollkommnung der scenischen Vorrichtungen um 1580 schon so weit gediehen, daß man Comödien mit Wundererscheinungen, Coulissenkünsten und Kriegslärm aufführte und sogar Pferde auf die Bühne brachte. Statt des früher gebräuchlichen einfachen Vortrags einer Romanze wurde schon drei- und vierstimmig gesungen; sammtne Gewänder und seidne Beinkleider durften der Garderobe nicht fehlen, und statt der Knaben, die früher die weiblichen Rollen gespielt hatten, agirten jetzt Frauenzimmer, mit Perlen und goldnen Ketten geschmückt, nicht selten auch in Männertracht verkleidet. Für Zeitvertreib und Augenweide des Publicums war also hinreichend gesorgt, ob aber in gleichem Grade für die

Interessen der Kunst, muß bezweifelt werden. Diesen Zweifel als Gewißheit auszusprechen, scheint zwar insofern nicht räthlich, als uns keines der hierher gehörigen Produkte mehr vorliegt [89]); allein die Entartung der Kunst liegt immer nahe, sobald sie sich den Forderungen des Augenblicks dienstbar macht; und eben der Umstand, daß keine dieser Arbeiten über ihre flüchtige Erscheinung auf den Brettern hinaus literarisch fortgedauert hat, scheint gegen den Gehalt der ganzen Masse zu zeugen. Ist es erlaubt, Vermuthungen auszusprechen, so glauben wir eine zutreffende Vorstellung von diesen Bühnenwerken zu bilden, wenn wir uns die Actionen der Stücke des la Cueva mit ihren rohen Effekten als bloße Gerippe und von allen verschönernden Zuthaten entblößt denken.

Das Decennium von 1580—1590, um dessen Beginn nach Obigem die Theater der Hauptstadt gegen die von Valencia und Sevilla bedeutend im Rückstand waren, sollte jedoch nicht vorübergehen, ohne auch für jene eine bessere Wendung der Dinge herbeizuführen. Angeregt ward ein solcher Umschwung vielleicht durch die Schauspiele des la Cueva oder des Artieda, die von den umziehenden Gesellschaften hierher gebracht werden mochten; weiter fortgeführt aber sodann durch zwei zu den Bühnen von Madrid in näherer Beziehung stehende Dichter, den älteren

[89]) Es ist hier nochmals zu bemerken, daß die noch vorhandnen Stücke von Cisneros, de la Fuente und anderen Schauspielern dieser Tage, die Pellicer als in der vorliegenden Periode entstanden anführt, nach unserer Ueberzeugung, und wie ihre ganze Structur, die Eintheilung in drei Jornadas und das Anlehnen an die Manier des Lope de Vega ausweist, dem Ausgang des Jahrhunderts angehören.

Argensola und Cervantes. An diese Namen knüpft sich, was die Theater der Hauptstadt in diesem Jahrzehend literarisch Bedeutendes aufzuweisen haben, an sie der Uebergang von handwerksmäßiger Manier zu höheren Kunstleistungen. Beide Männer, obgleich zunächst und in größerer Ausdehnung auf anderen Feldern der Literatur berühmt, nehmen daher auch in der Theatergeschichte eine hervorragende Stellung ein; denn sollte auch anerkannt werden müssen, daß Beider Talent nicht speciell auf die dramatische Dichtung hingewiesen war, so wird ihnen doch das Verdienst bleiben, eine von wüsten Effectstücken beherrschte Bühne wieder einer würdigeren Richtung geöffnet und einen sicheren Grund gelegt zu haben, auf dem die großen Dramatiker der folgenden Periode fortbauen konnten.

Cervantes.

Das Leben dieses großen, von ganz Europa bewunderten und geliebten Mannes ausführlich zu schildern, ist hier nicht der Ort; einen nicht ganz flüchtigen Abriß davon zu geben, sehen wir uns aber um so eher veranlaßt, als die musterhaften Arbeiten von Rios, Pellicer und namentlich Navarrete, die ein ganz neues Licht über diesen Gegenstand verbreitet haben, außerhalb Spaniens wenig bekannt geworden sind [90]). Der vorliegende specielle Zweck recht-

90) Wenigstens sind die Notizen über des Cervantes Leben und Schriften, die man vor neueren französischen und deutschen Ausgaben des Don Quijote findet, noch immer voll der gröbsten Unrichtigkeiten, die unverzeihlich sein würden, selbst wenn minder ausgezeichnete Vorarbeiten vorhanden wären.

fertigt ein genaueres Eingehen auf Alles, was die dramatische Wirksamkeit des Dichters betrifft; im Uebrigen wird es angemessen sein, da, wo die genannten Forschungen neue Thatsachen hervorgehoben oder alte Irrthümer berichtigt haben, länger zu verweilen, die bekannten Daten dagegen flüchtiger zu berühren.

Die Familie des Cervantes hat einen Stammbaum aufzuweisen, der in sehr frühe Zeiten der spanischen Geschichte hinaufreicht und die Verwandtschaft ihrer Ahnherren mit den Königen von Leon nachweist. Ursprünglich in Galicien als Ricoshombres ansässig, verbreiteten sich die Glieder dieses Geschlechts während des Mittelalters über Castilien und seit dem Beginne des 13. Jahrhunderts wird der Name Cervatos und Cervantes häufig mit Auszeichnung in den spanischen Annalen erwähnt. Gonzalo de Cervantes, Stifter der Linie, welcher unser Dichter angehört, that sich bei der Erstürmung von Sevilla durch den heiligen Ferdinand hervor, und wurde dort bei Vertheilung der den Mauren abgenommenen Ländereien mit Gütern bedacht. Einer seiner Nachkommen vermählte sich mit einer Tochter des Hauses Saavedra, aus welchem Grunde viele Glieder der Familie Cervantes diesen Namen dem ihrigen hinzugefügt haben. Auch in der neuen Welt breiteten sich Zweige des Hauptstammes aus.

In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts finden wir einen Juan de Cervantes als Corregidor der Stadt Ossuna. Sohn desselben war Rodrigo, der um's Jahr 1540 die Doña Leonor de Cortinas, ein Edelfräulein aus dem Orte Barajas, heirathete; es ist mit großer Wahrscheinlichkeit vermuthet worden, daß diese eine Verwandte

der Isabel de Urbina, der ersten Gattin des Lope de Vega, gewesen sei; — ein interessanter Umstand, weil er die beiden großen Männer, Cervantes und Lope de Vega, in ein verwandtschaftliches Verhältniß bringen würde. Aus der genannten Ehe entstand zuerst ein Sohn, Rodrigo, dann folgten zwei Mädchen, Andrea und Luisa. Das jüngste Kind war Miguel, unser Dichter. Dieser wurde, nach neuerlich aufgefundenen unzweifelhaft ächten Documenten, zu Alcalá de Henares geboren. Der Tag seiner Geburt ist nicht bekannt; getauft ward er den 9. Oktober 1547.

Was man über die Jahre seiner Kindheit weiß, beschränkt sich auf die wenigen Andeutungen, die er selbst gibt. Er spricht von seinem frühen Hange zur Dichtkunst: „Seit den zarten Kinderjahren liebte ich die süße Kunst der holden Poesie." (Reise zum Parnaß, Cap. 4.) Auch erzählt er, er habe als Knabe den Lope de Rueda spielen sehen, was wahrscheinlich im Jahre 1558 in Segovia, vielleicht aber auch etwas später in Madrid oder einer anderen benachbarten Stadt gewesen ist. Daß dieses Schauspiel den jungen Cervantes mächtig anregte, läßt sich aus den Schriften seiner reiferen Jahre erkennen, und vielleicht haben wir hier den ersten Impuls zu der besonderen Neigung für dramatische Literatur zu suchen, die ihn sein ganzes Leben hindurch begleitete.

Im Jünglingsalter bezog Cervantes die Universität von Salamanca und brachte zwei Jahre dort zu, wie aus den noch vorhandenen Studentenverzeichnissen hervorgehen soll. Die Beweisstücke hierfür vermochte der gewissenhafte Navarrete freilich nicht beizubringen; die anmuthigen und launigen Schilderungen des Lebens und Treibens auf dieser

Universität in dem **Licenciado Vidriera**, in der **tia fingida** und dem zweiten Theil des Don Quixote scheinen jedoch auf eigner Beobachtung zu beruhen. Wahrscheinlich ging aus den Erinnerungen an diese Zeit späterhin auch das kecke Zwischenspiel **la cueva de Salamanca** hervor.

Das poetische Talent des Jünglings scheint zuerst durch den Juan Lopez de Hoyos aufgemuntert worden zu sein. Dieser berühmte Lehrer, in dessen Schule er einen Theil seiner Jugendbildung genoß, wurde beauftragt, die Gedichte für die Todtenfeier der Elisabeth von Valois zu verfassen, und übertrug einen Theil dieser Arbeit seinen Schülern. In der Beschreibung dieser Todtenfeier wird Miguel de Cervantes, von dem sich ein Sonett, eine Elegie und einige Redondillen darin finden, von dem Lehrer besonders hervorgehoben und sein theurer, geliebter Schüler genannt. Er war damals einundzwanzig Jahre alt. Einmal als Dichter aufgetreten, verfolgte er eifrig die neue Bahn, schrieb, wie er in der Reise zum Parnaß sagt unzählige Romanzen, Sonette in Dutzenden, und wahrscheinlich auch um diese Zeit schon die **Filena**, in der man einen Schäferroman nach Art des Montomayor und Gil Polo vermuthen darf. Diese Jugendarbeiten sind spurlos verschwunden, wofern sich nicht einige der Romanzen in dem **Romancero general** erhalten haben [91]).

Aber ein äußerer Anhaltspunkt mußte dem jungen Dichter, dessen Verhältnisse nie glänzend gewesen, zum Be-

[91]) Man glaubt, die Romanze über die Eifersucht, deren er in der Reise zum Parnaß erwähnt, in einer des **Romancero** wieder zu erkennen, welche beginnt: **Yace donde el sol se pone.** (S. den **Romancero** von **Ochoa**, S. 508.)

dürfniß werden; er fand ihn in dem Prälaten Julio Acquaviva, der im Jahre 1568 als päpstlicher Legat an den spanischen Hof kam; trat, wenn nicht alle Anzeichen trügen, in dessen Dienste und folgte ihm noch in demselben Jahre nach Rom. In einem solchen Verhältniß lag damals nichts demüthigendes; selbst edle und vornehme spanische Jünglinge verschmähten nicht, in den Häusern der Päpste und Cardinäle zu dienen; der Trieb, die Welt zu sehen, die erworbene Gönnerschaft und die Aussicht auf fette Pfründen versöhnten mit der untergeordneten Stellung. — Die lebhaften Eindrücke, welche diese erste größere Reise auf den Cervantes machte, geben sich noch in seinen spätern Werken kund. Im Persiles gibt er den beiden Pilgern Periander und Auristela den Weg durch Valencia, Catalonien, die Provence, nach Italien, den er anscheinend selbst genommen und belebt ihn mit den eignen Anschauungen. Besonders muß ihn Catalonien gefesselt haben, was sich aus den genauen Schilderungen dortiger Natur- und Sitte in der Galatea, der Novelle las dos doncellas und dem Don Quixote schließen läßt.

Sein Aufenthalt in Rom war nicht von langer Dauer; aber nachhaltig in der Erinnerung. In einer seiner Novellen (el licenciado vidriera) spricht er von „Rom, der Weltbeherrscherin und Königin der Städte. Wie man von den Klauen des Löwen auf seine Größe und Gewalt schließt, so erkennt man die von Rom an den Bruchstücken von Marmor, den gestürzten Bogen und zerstörten Bädern, den prächtigen Säulengängen und großen Amphitheatern, und an dem heiligen Strome, der seine Ufer durch zahllose Re-

liquien von Märtyrern heiligt, die ihr Grab in seinen Wellen fanden."

Cervantes vertauschte nach kurzem Weilen in dem Hause des Prälaten das stillere Leben mit dem Soldatenstande; „denn die Waffen", sagt er, „wenn gleich sie Jeden zieren, stehen doch vor Allen denen wohl, die edlen Blutes sind." Er diente unter den spanischen Truppen, die damals in Italien so zahlreich waren. Sein gewöhnliches Standquartier war Neapel. Von hier segelte er im Jahre 1571, als das große Aufgebot zum Kampf des Kreuzes gegen den Halbmond erscholl, nach Messina, dem Sammelplatz der verschiedenen Geschwader. Er diente als gemeiner Soldat in der Compagnie des Diego de Urbina, folgte der vereinigten Flotte unter Befehl des Johann von Oestreich in die Gewässer von Lepanto und nahm thätigsten Theil an dem Kampfe. Er lag bei'm Beginn der Schlacht am Fieber krank, und der Hauptmann so wie seine Cameraden wollten ihn überreden, ruhig in der Cajüte zu bleiben; er aber erwiderte, er wolle lieber für Gott und seinen König sterben, als durch Feigheit seine Gesundheit erkaufen, und bat den Befehlshaber, ihm einen Posten auf dem gefahrvollsten Platze anzuweisen. Dies ward gewährt und nun kämpfte er als einer der Tapfersten unter der Mannschaft des Schiffes, die allein 500 Türken tödtete, das Admiralschiff von Alexandrien enterte und die Aegyptische Reichsfahne eroberte. Cervantes, dem heftigsten Feuer ausgesetzt, ward von drei Schüssen getroffen, von zweien in die Brust, vom dritten in die linke Hand, die er durch diese Zerschmetterung gänzlich verlor. Statt aber diese Verstümmelung zu beklagen, rechnete er sich dieselbe zur Zierde,

„weil er sie bei der glorreichsten Begebenheit, die vergangene Jahrhunderte sahen und künftig sehen werden, davongetragen habe" [92]). Der denkwürdige 7. Oktober 1571 scheint immer ein Lichtpunkt unter den vielen trüben Erinnerungen seines Lebens gewesen zu sein; noch in seinen letzten Jahren sagt er in der Reise zum Parnaß: „Mein Blick fiel auf die öde Fläche des Meeres, das mir die heroische That des heroischen Don Juan zurückrief, bei welcher ich mit hohem Soldatenruhm, mannhafter Tapferkeit und hochklopfender Brust, wenn auch auf geringem Posten, Theil am Siege hatte." — Wie ausgezeichnete Tapferkeit er bewiesen haben muß, kann man daraus abnehmen, daß Johann von Oestreich, als er am Tage nach der Schlacht einen Umgang durch das Herr hielt, den Cervantes besonders auszeichnete und ihm zu dem gewöhnlichen Solde eine bedeutende Zugabe zu zahlen befahl.

Man weiß, wie wenig der Sieg verfolgt wurde. Der Feind der Christenheit lernte schon damals die kleinliche Gesinnung der christlichen Herrscher als seine treuste Bundesgenossin kennen: Philipp II. befahl seinem Halbbruder, nach Messina zurückzukehren, wo die siegreiche Flotte mit großen Festlichkeiten empfangen wurde. Cervantes ward wegen seiner Wunden in's Hospital geschafft und blieb während die meisten Truppen in's Innere von Sicilien vertheilt wurden, in Messina. Im Frühling des folgenden Jahres segelte er unter dem Regiment Figueroa von Neuem in den Archipel und nahm an dem Sturme auf Navarin Theil; diese ganze Expedition aber scheiterte und die Flotte kehrte im November nach Messina zurück.

[92]) Prolog zu den Novellen.

Der nun folgende Winter verging unter neuen Rüstungen; der unerwartete Abfall der Venetianer aber löste die Liga auf, und die spanische Seemacht allein ward für einen Angriff auf die türkische nicht genügend erachtet; um sie zu etwas zu gebrauchen, ward eine Expedition gegen Tunis beschlossen. Der König bezweckte hierbei bloß die Enthronung des Aluch Ali zu Gunsten des Muley Mahomet; Johann von Oestreich aber, der den Oberbefehl übernahm, hoffte, sich eine unabhängige Herrschaft in Africa zu gründen, wozu ihm die Vermittlung des Papstes zugesagt war. Kaum war die Flotte in Goletta gelandet, als Bewohner und Besatzung von Tunis Stadt und Festung verließen; daher genügte ein Regiment erprobter Soldaten, unter denen wahrscheinlich Cervantes war, um beide einzunehmen. Don Johann gründete ein neues Fort, nahm Biserta ein und kehrte, unter Zurücklassung eines Theils seiner Mannschaft, nach Sicilien zurück. Die Compagnie, bei welcher Cervantes stand, ward nach Sardinien versetzt, blieb dort den Winter von 1573 auf 1574, und ward dann in's Genuesische berufen, wo Unruhen ausgebrochen waren. Diese im Zaum zu halten, war Don Johann von der Lombardei aus bemüht; hier aber hörte er von Rüstungen der Türken zur Wiedereroberung von Tunis und Goletta, schiffte sich und einen Theil seiner Truppen (Cervantes unter ihnen) in Spezia nach Neapel und Messina ein, und segelte von hier nach der africanischen Küste ab. Ein Orkan brachte jedoch seine Galeere dem Untergange nahe und trieb ihn an die sicilianische Küste zurück. Unterdessen waren Goletta und Tunis nach tapferer Vertheidigung verloren gegangen; mit ihnen die Hoffnungen

Don Johann's. Cervantes blieb unter dem Befehl des Herzogs von Sesa in Sicilien, aber nicht lange mehr; theils von Sehnsucht nach dem Vaterlande getrieben, theils mißmuthig über die geringe Anerkennung, die seinen Diensten geworden war, bat er im Sommer 1575 um die Erlaubniß, nach Spanien zurückzukehren. Diese ward ihm in ehrenvoller Weise. Don Johann, so wie der Herzog von Sesa versahen ihn mit Empfehlungsbriefen an den König, in denen sie auf Beförderung eines so verdienten Mannes drangen, der sich die Achtung seiner Vorgesetzten wie seiner Cameraden erworben habe [93]).

In so hoffnungsreicher Aussicht bestieg Cervantes in Neapel die spanische Galeere el Sol; mit ihm sein Bruder Rodrigo. Aber das Wiedersehen der ersehnten Heimath lag ihnen ferner, als sie glaubten. Ihr Schiff gerieth am 26. September 1575 unter ein Algierisches Raubgeschwader, ward nach tapferem Widerstande gekapert und als Beute nach Algier geführt. Cervantes fiel, bei Vertheilung der Gefangenen, dem Dali Mami, einem griechischen Renegaten, zu. Dieser glaubte, wegen der bei ihm ge-

[93]) Die Erlebnisse während seiner Kriegsdienste sowohl als seiner Gefangenschaft, zu der wir nun kommen, hat Cervantes theilweise in die Novelle vom Gefangnen eingeflochten. Es ist aber ein Irrthum, in welchen die meisten seiner Biographen gefallen sind, alle die romanhaften Begebenheiten, die dort erzählt werden, als so viele dem Cervantes selbst zugestoßene anzunehmen. Navarrete hat das Verdienst, diese verworrenen Darstellungen kritisch gesichtet und die Lebensgeschichte des Cervantes auf historische Documente gegründet zu haben. Ihm sind wir durchgehends gefolgt; die Urkunden, auf die sich die Erzählung stützt, konnten hier nicht angeführt werden; sie sind in den Anhängen des trefflichen Navarrete'schen Werkes vollständig abgedruckt.

fundenen Briefe an Philipp II., in seinem Sclaven einen der vornehmsten christlichen Ritter zu besitzen und überhäufte ihn, in der Hoffnung, ein hohes Lösegeld zu erpressen, mit Mißhandlungen. Aber der kühne Cervantes, statt sich einschüchtern zu lassen, brütete über Plänen zur eignen sowohl, als zur Befreiung seiner Mitgefangnen, und ermunterte sie zu einem Fluchtversuche nach Oran; schon waren sie glücklich aus Algier entkommen, aber ein Mohr, der sie zu führen versprochen, ward zum Verräther, und sie mußten zu schlimmern Mißhandlungen in den Kerker zurückkehren. Cervantes, als Anstifter, ward am härtesten gestraft [94]).

Einer der Gefangenen, der seine Freiheit erkauft hatte und nach Spanien zurückkehrte, überbrachte dem Vater des Cervantes die Kunde von dem Schicksal der beiden unglücklichen Söhne. Der brave Greis verpfändete sogleich sein ganzes Vermögen, nicht beachtend, daß er sich selbst und seine übrige Familie hierdurch in die größte Dürftigkeit versetzte, und sandte alsbald eine nicht unbeträchtliche Summe nach Algier. So wurden die Söhne in den Stand gesetzt, über ihre Freilassung zu unterhandeln; aber Dali Mami forderte so hohes Lösegeld für Miguel de Cervantes, daß dieser die Hoffnung auf die eigne Befreiung vereitelt sah, und seinen Antheil an den überschickten Mitteln an seinen Bruder Rodrigo überließ, dessen Freilassung er so im August 1577 bewirkte. Rodrigo mußte bei seiner Abreise versprechen, die Ausrüstung einer Flotte in Valencia oder auf den Balearischen Inseln zu betreiben, die zur Befreiung des

[94]) Zwei ähnliche Fluchtversuche der Christensclaven schildert er in dem Schauspiel el Trato de Argel.

Bruders und anderer Christensclaven an der Africanischen Küste landen sollte. Zur Bewerkstelligung dieses Anschlags waren die Briefe eines vornehmen, in Algier gefangenen Spaniers aus dem Hause Alba behülflich. Cervantes hatte diesen Plan seit lange in folgender Art entworfen. Westlich von Algier an der Meeresküste lag ein Garten, der dem Alcaiden Hassan gehörte. Der Aufseher dieses Grundstücks, ein Navaresischer Sclave, hatte am entlegensten Punkte desselben eine Höhle angelegt, in der er, auf Veranlassung des Cervantes, schon seit dem Februar 1577 mehrere Christen versteckt hielt. Nach und nach mehrte sich die Zahl dieser Flüchtlinge und im September gelang es auch dem Cervantes, seinem Herrn zu entkommen und sich zu ihnen zu gesellen. Er hatte den Zeitpunkt, wo die versprochene Fregatte erscheinen mußte, richtig berechnet. Sie langte am 28. September an, hielt sich den Tag über verborgen, näherte sich in der Nacht dem Garten und gab den Gefangenen das erharrte Zeichen. In diesem Moment aber erhoben etliche Mohren, die zufällig in der Nähe waren, einen Lärmruf; die Fregatte zog sich zurück, machte bald darauf zwar einen zweiten Versuch zur Landung, war aber bei diesem vollends unglücklich und fiel den Mohren in die Hände.

Cervantes und seine Gefährten hofften noch, sich in der Höhle versteckt halten zu können, bis sich neue Aussicht zur Flucht darböte. Aber ein Renegat, Namens **el Dorador**, der von Anfang an in ihr Geheimniß gezogen war, verrieth sie an den König Hassan, der ein Recht auf alle entlaufene Sclaven zu haben behauptete, und die Gelegenheit, seine Kerker zu füllen, begierig ergiff. Ein Trupp

Soldaten mußte den Garten des Alcaiden Hassen besetzen, in die Höhle dringen und die Flüchtlinge gefangen nehmen. Cervantes erklärte augenblicklich, er habe die Uebrigen zur Flucht verleitet und sei allein strafwürdig. Auf dies Geständniß ward er, mit Ketten beladen, unter Schmähungen und Mißhandlungen des türkischen Pöbels, vor den König geführt, der ihn bald mit List und Schmeichelworten, bald mit furchtbaren Drohungen zur Angabe seiner Mitschuldigen zu bewegen suchte. Es war nämlich darauf abgesehen, den Pater Jorge Olivar, Sclavenauslöser für die Krone Aragon, in die Schuld zu verstricken. Aber Cervantes blieb bei der Versicherung, er sei der einzige Schuldige.

Unterdessen drang der Alcaide Hassan auf harte Bestrafung der Flüchtlinge, und machte durch eigenhändige Erdrosselung des Gärtners den Anfang dazu. Gleiches Loos würde dem Cervantes und seinen Gefährten geworden sein, wenn nicht die Habsucht des Königs seine Grausamkeit überwogen hätte. Die Rücksicht auf das zu erwartende Lösegeld erhielt den Gefangenen das Leben; aber sie wurden in einen scheußlichen Kerker geworfen und mit Mißhandlungen überhäuft. Die Schilderung, die Pater Haedo von der Beschaffenheit dieser Gefängnisse und von den Grausamkeiten des Königs Hassan entwirft, erweckt Schauder. Der Kerker des Cervantes war einer der schlimmsten in ganz Algier.

In dieser trostlosen Lage, täglich Zeugen der Mißhandlung oder Hinrichtung eines Gefährten, und stündlich demselben Loose ausgesetzt, suchten die Gefangenen, meist Spanier, durch Erinnerungen an ihre schöne Heimath, durch Spiele und Tänze, wie sie jeder Spanier liebt, die

Drangsale der Gegenwart zu erheitern. Sie stärkten sich an den Großthaten ihrer Vorfahren, die sie wechselweise in Romanzen besangen, feierten die heiligen Feste ihrer Religion, und ergötzten sich an dramatischen Vorstellungen. So allgemein war die Theilnahme an dem aufblühenden Schauspiel geworden, daß ein dunkler Sclavenzwinger zur Bühne ward; so tief waren die Comödien des Lope de Rueda in's Herz des Volks gedrungen, daß Jahre lang dem Vaterland Entfrembete ihre schönsten Stellen zu recitiren wußten [95]). Und noch in anderer Beziehung steht der Kerker von Algier mit dem spanischen Theater in Verbindung. Hier empfing Cervantes den Keim zu zweien seiner Schauspiele, welche die Leiden der christlichen Gefangenen schildern, und, zuerst von Lope de Vega in seinen **Cautivos de Argel** nachgeahmt, Veranlassung zu einer Reihe ähnlicher Darstellungen gaben.

Das Verunglücken der frühern Befreiungsversuche hatte den Cervantes nicht eingeschüchtert; mit dem Ungemach stieg die Sehnsucht, es abzuschütteln; „denn die Freiheit," sagt er, „ist eins der köstlichsten Güter, die der Himmel den Menschen gab, und für sie, so wie für die Ehre, darf und soll man das Leben wagen; die Gefangenschaft aber ist das größte Uebel, das einen Menschen treffen kann." Ein Mohr wurde gewonnen, um Briefe des Cervantes an den Befehlshaber von Oran zu überbringen; durch diese sollte ein neuer Versuch, sich und noch drei andere Gefangene zu befreien, eingeleitet werden. Allein der

95) **Cervantes, los Baños de Argel, jorn. 3. — Mármol, Vida del P. Gracian, P. 2, c. 7, pag. 80. — Haedo, Diálogo 2°, f. 154.**

König Hassan entdeckte den Plan, ließ den Boten spießen und verurtheilte den Cervantes als Aussteller der gefundenen Briefe zu zweitausend Peitschenhieben; die Ausführung des letztern Spruches jedoch unterblieb auf vielfache Fürbitten für den edlen Sclaven; — eine Milde, welche um so auffallender war, als um dieselbe Zeit drei andere Spanier wegen eines ähnlichen Vergehens hingerichtet wurden, und sich nur aus der Hochachtung erklärt, zu der ein großer Charakter selbst die rohsten Gemüther zwingt.

Ein neuer, noch umfassenderer Plan, im September 1579 angelegt, ward durch einen Dominicanermönch verrathen. Hassan, um die Gefangenen auf der That ertappen zu können, stellte sich, als wisse er von nichts; die Christen jedoch argwöhnten bald, daß ihr Plan verrathen sei. Ein Valencianischer, in Algier ansäßiger Kaufmann, der den Letzteren seine Beihülfe zugesagt hatte und nun für sein Leben und Vermögen zitterte, bot Alles auf, den Cervantes zu schleuniger Flucht auf einem Schiffe zu bestimmen, damit ihm die Folter kein Geständniß abpressen möchte. Aber dieser, unterdessen schon seiner Haft entkommen und im Hause eines Freundes versteckt, verschmähte, sich allein zu retten und seine Genossen in der Gefahr zurückzulassen, suchte den Kaufmann zu beruhigen und schwur, weder Folter noch Tod sollte ihn zur Angabe seiner Gefährten zwingen. Unterdessen ward in den Straßen von Algier ein Befehl des Sultans zur Auslieferung des Sclaven Cervantes ausgerufen und jeder Hehler desselben mit dem Tode bedroht. Sogleich beschloß der Flüchtling seinen Freund von der Verantwortlichkeit zu befreien, und meldete sich bei'm König. Dieser, um ihn desto mehr einzuschüchtern,

ließ ihm einen Strick um den Hals legen und die Hände auf den Rücken binden, als sollte er aufgeknüpft werden, und verlangte, als einzigen Weg zur Rettung, die Angabe seiner Mitschuldigen. Cervantes aber blieb sich gleich, versicherte beharrlich, er allein habe entfliehen wollen, und gab zuletzt noch vier Spanier als Theilnehmer an, die aber kurz zuvor schon ihre Freiheit erkauft hatten. Die Fürsprache eines dem Cervantes gewogenen Renegaten bewog den König noch einmal, dem Sträfling das Leben zu schenken; doch ließ er ihn in den Kerker des Pallastes werfen, an Händen und Füßen fesseln und auf's schärfste bewachen.

Es klingt romanhaft und läßt sich doch nach beglaubigten Zeugnissen [96]) kaum bezweifeln, daß Cervantes nun einen Plan entwarf, der alle übrigen an Kühnheit übertraf. Dieser ging dahin, einen Aufstand der Christensclaven in Algier zu erregen, sich der Stadt zu bemächtigen und sie Philipp II. zu überliefern; und Cervantes scheint trotz seiner strengen Haft Mittel gefunden zu haben, auf Ausführung des verwegenen Anschlags hinzuwirken. Wie weit das Unternehmen gediehen, ob es förmlich entdeckt und durch welche Mittel es vereitelt worden, ist nicht klar. Gewiß ist, daß König Hassan den Cervantes als den kühnsten und unternehmendsten aller seiner Sclaven, von dem er das Schlimmste zu befürchten habe, kannte. „Um meine Hauptstadt, meine Sclaven und meine Schiffe zu sichern," pflegte er zu sagen, „muß ich diesen verstümmelten Spanier wohlverwahrt halten." Dessenungeachtet behandelte er ihn mit ungewöhnlicher Mäßigung. „Ein Einziger," sagt

[96]) S. Navarrete, pag. 366.

Cervantes selbst, „kam gut mit ihm aus, ein spanischer Kriegsmann, Namens Saavedra, dem er, obgleich er Dinge that, die lange Jahre im Gedächtniß der dortigen Einwohner leben werden, und alle, um seine Freiheit zu erlangen, doch nie einen Stockstreich gab, noch geben ließ, noch ein böses Wort sagte, während Alle, und er selbst, mehr als einmal fürchteten, er werde ihn für das geringste von dem, was er that, spießen lassen.

Während so mannigfaltiger, aber vergeblicher Versuche des Cervantes zur Wiedererlangung seiner Freiheit hatten seine Verwandten in Madrid auf dasselbe Ziel hingearbeitet. Was an eignen Mitteln fehlte, suchten sie durch Verwendungen bei'm König zu ersetzen; zu diesem Zweck sollte ein Zeugniß der frühern Kriegscameraden des Cervantes über dessen Verdienste, und ein Empfehlungsschreiben des Herzogs von Sesa behülflich sein. Rodrigo, der Vater, war gestorben und hatte die Seinen in bitterer Armuth zurückgelassen; die Unterstützung von Seiten des Hofes war lau; und so konnte den Sclavenauslösern, die im Mai 1580 nach Algier abgingen, nur eine geringe Summe zur Auslösung des edelsten Gefangenen mitgegeben werden. Hassan hatte unterdessen die Herrschaft von Algier an einen andern Pascha abtreten müssen und war nach Constantinopel zurückberufen worden. Cervantes war unter den Gefangenen, die er mitschleppen wollte, und befand sich schon auf einer segelfertigen Galeere, als die Sclavenauslöser anlangten; seine Loskaufung also, wenn sie überhaupt geschehen sollte, durfte nicht aufgeschoben werden. Das verlangte Lösegeld aber überstieg um mehr als das Doppelte die mitgebrachte Summe; endlich jedoch gelang es dem Pater Gil, einem

der Redemptoren, theils die letztere durch Anleihen zu erhöhen, theils die Forderungen Hassans herabzustimmen, und Cervantes erhielt am 19. Septmber 1580 seine Freiheit.

Bevor er nach Spanien zurückkehrte, suchte er auf unwidersprechliche Weise eine Reihe von Verläumdungen, deren Opfer er geworden war, zurückzuweisen. Der Dominicanermönch nämlich, der den letzten Fluchtversuch verrathen und dadurch den Haß aller Christen auf sich geladen hatte, suchte nun den unglücklichen Ausgang jenes Unternehmens dem Cervantes aufzubürden und hatte verschiedne Zeugen zur Aussage gegen ihn bestochen. Um jeden Verdacht dieser Art von vorne herein zu entkräften, erbat sich der Verläumdete, ein gerichtliches Zeugniß von eilf seiner Mitgefangenen, sämmtlich aus den edelsten spanischen Familien. Ihre Aussagen enthielten einstimmig die glänzendsten Lobreden. Don Diego de Benavides erklärte, gleich bei seiner Ankunft in Algier hätten ihm verschiedne Christen den Cervantes als einen äußerst trefflichen, edlen und tugendhaften Mann bezeichnet, und er habe in ihm Vater und Mutter wiedergefunden. Luis de Pedrosa sagte aus, es seien zwar viele wackere Ritter in Algier gewesen, aber keiner, der seinen Mitgefangenen so viel Gutes erwiesen habe wie Cervantes; auch zeige dieser in allen Dingen eine ganz eigne Anmuth, und sei so geistvoll und gewandt, daß nur wenige Menschen ihm gleich zu stellen seien.

Nachdem er so die Bosheit seines Verläumders entkräftet, schiffte sich Cervantes am 22. Oktober ein „um," wie er sagt, „der größten Freude entgegen zu eilen, die man in diesem Leben haben kann, nämlich der, nach langer Gefangenschaft sicher und gesund in's Vaterland zurückzu-

kehren; denn es gibt", fügt er hinzu, „auf Erden keine Freude gleich der, die verlorene Freiheit wieder zu gewinnen."

In der Heimath angelangt, zwang ihn die Dürftigkeit seiner Familie, von Neuem Kriegsdienste zu nehmen. Er trat unter die spanischen Truppen, die damals das immer noch nicht völlig unterworfene Portugal besetzt hielten, und unter denen sich auch sein Bruder Rodrigo befand; nahm mit ihm in den Jahren 1581 und 1582 an den Expeditionen gegen die Azoren Theil und half im Sommer 1583 die Insel Terceira erobern und die letzten Anhänger des Priors von Ocrato zerstreuen. Genauere Nachrichten über diesen Theil seines Lebens mangeln; in denselben Jahren scheint er auch eine Zeit lang in Oran gestanden zu haben, und während seiner verschiednen Aufenthalte in Portugal in ein Liebesverständniß mit einer dortigen Dame getreten zu sein, dessen Frucht eine Tochter, Isabel de Saavedra, war.

Der Lärm des Kriegs vermochte die Muse nicht zu verscheuchen, vielmehr scheint um diese Zeit die Liebe zur Poesie, der er selbst in den Kerkern von Algier nicht ganz untreu geworden war [97]), mit neuer Stärke in Cervantes erwacht zu sein. Im Drange des bewegten Soldatenlebens hatte er einen Schäferroman, Galatea, gedichtet, der noch wenig originelle Schöpfungskraft verrieth und sich nicht eben glücklich an die Werke des Montomayor und Gil Polo schloß. Die Galatea erschien gegen Ende des Jahres 1584. Um diese Zeit befand sich Cervantes in Esquivias, wo ihn die Liebe zu einer Dame von angesehener Familie

[97]) Daß Cervantes in Algier Verse gemacht hat, geht aus dem Zeugniß des D. Antonio de Sosa hervor; bei Navarrete, S. 56.

fesselte; sie hieß Doña Catalina de Palacios Salazar y Vozmediano; wann er sie kennen gelernt, und ob er sie unter dem Namen Galatea gefeiert hat, muß dahingestellt bleiben; er vermählte sich mit ihr am 12. December 1584, trat aus dem Kriegsdienst und ließ sich in Esquivias nieder.

Die Nähe von Madrid erlaubte ihm häufige Reisen dorthin, brachte ihn mit verschiednen namhaften Dichtern in freundschaftliche Verbindung und führte ihn in das literarische Leben der Hauptstadt ein. Wahrscheinlich ward er Mitglied einer jener poetischen Akademien, die, den italienischen nachgebildet, schon unter Carl V. in Spanien entstanden waren. Die gewonnene Muße verstattete ihm, sich mit ganzem Eifer der Production zu widmen, und diese der dramatischen Poesie zuzuwenden, vereinigten sich äußere Umstände mit dem inneren Drange; denn die Sorge für den Unterhalt seiner Familie nöthigte ihn, seine literarische Thätigkeit zur Erwerbsquelle zu machen; nitchs aber versprach bei dem stark erwachten Hange des Volks zum Theater bessern Ertrag, als die Abfassung brauchbarer Bühnenstücke. Das frühste seiner Schauspiele, **el trato de Argel**, scheint schon bald nach seiner Rückkehr aus Algier, etwa im Jahre 1581, zur Darstellung gekommen zu sein. Hieran reihte sich sodann, vornämlich seit 1584, noch eine beträchtliche Zahl anderer Dramen, deren Aufführung, nach mehrfachen Zeugnissen, bedeutenden Erfolg hatte [98]).

Dessenunerachtet reichte der Ertrag des Comödienschreibens für den Unterhalt des Cervantes und seiner Fa-

[98]) Suarez de Figueroa, Plaza universal. — Rojas l. c. Cervantes Pról. á las Com. und Viage al Parnaso.

milie nicht aus. Der unglückliche Dichter bewarb sich, um seiner Noth abzuhelfen, um ein Steuereinnehmeramt im spanischen Amerika, dem letzten Zufluchtsort der Verzweifelten, wie er selbst sagt; mußte sich aber mit einer untergeordneten und sehr wenig einträglichen Stelle als Proviantcommissär für die Indische Flotte begnügen, in welcher Eigenschaft er im Jahre 1588 nach Sevilla übersiedelte. Mit diesem Jahr endet denn die erste Periode seiner Thätigkeit für's Theater, auf die wir unten zurückkommen werden.

Sein Aufenthalt in Sevilla dauerte mindestens zehn Jahre, und wurde nur durch kleinere Reisen nach verschiednen Ortschaften Andalusiens und eine einzige nach Madrid unterbrochen; neben seinen Hauptgeschäften wurde er zu Zeiten mit der Eintreibung von Steuern beauftragt, und arbeitete nebenbei noch als Sachwalter verschiedner Privatleute. Wie hemmend dergleichen Geschäfte auch für seine dichterische Thätigkeit sein mußten, so blieb der Aufenthalt in Sevilla doch nicht fruchtlos; diese herrliche Stadt, die prachtvollste und damals volkreichste von ganz Spanien, der Stapelplatz der Amerikanischen Reichthümer, bot in dem Leben und Treiben ihrer Bewohner ein reiches Feld zu Beobachtungen dar, die hauptsächlich in den trefflichen Novellen Rinconete und Cortadillo und „der eifersüchtige Estremadurer" niedergelegt wurden. Die lebenvollen Schilderungen Andalusischer Volkseigenthümlichkeiten, die sich in fast allen Werken des Cervantes finden, konnten auch nur aus eigner Beobachtung hervorgehen; überhaupt ist der eigenthümliche Ton, der seine folgenden Dichtungen vor den frühern charakterisirt, der anmuthige Scherz, die

leichte Ironie, in denen er Meister wurde, zum Theil dem Leben in dieser Provinz und dem Umgange mit ihren geistvollen und muntern Bewohnern zuzuschreiben.

Aber eine kränkende Beschuldigung sollte diese Zeit seines Lebens verbittern. Er hatte nämlich einen kleinen Posten von eingetriebenen Geldern einem Sevillanischen Kaufmann zur Zahlung in die Staatskasse anvertraut; dieser aber unterschlug sie und verschwand, und so ward der arme Cervantes, unvermögend, die kleine Summe aus eignen Mitteln zu ersetzen, der Veruntreuung öffentlicher Gelder beschuldigt, gefangen genommen, und erst, nachdem es ihm gelungen war, Bürgschaft zu stellen, wieder in Freiheit gesetzt. Von 1598 an fehlen uns für vier Jahre alle urkundlichen Nachrichten über sein Leben. Seine frühern Biographen nehmen an, er habe um diese Zeit in der Mancha gelebt, erzählen von einem Streit, den er in dem Städtchen Argamasilla gehabt, von einer Gefangenschaft daselbst, während welcher er den Don Quixote begonnen haben soll, und Aehnliches. Die Grundlage, worauf sich diese Annahmen hauptsächlich stützen, sind die Traditionen, die sich in der Mancha selbst erhalten haben. Nimmt man die genaue Kenntniß der Localitäten jener Gegend hinzu, die sich in dem Quijote zeigt, so gewinnt die Vermuthung, daß Cervantes einen Aufenthalt daselbst gemacht, einige Wahrscheinlichkeit, wenn auch die Zeit und die nähern Umstände desselben hypothetisch bleiben. Mit Sicherheit aber kann man annehmen, daß er in diesen Jahren jenes herrliche Werk, die Zierde nicht bloß der Spanischen, sondern der Europäischen Literatur, entwarf und zum Theil ausführte.

Zu Anfang des Jahres 1603 begab er sich an den Hof von Valladolid, theils um die erwähnten Anschuldigungen, die um diese Zeit wider ihn erneuert wurden zurückzuweisen, theils um seine gerechten Ansprüche auf Belohnung langjähriger Dienste geltend zu machen. Jenes scheint ihm gelungen zu sein; dieß mißglückte so vollkommen, daß er alle ferneren Gunstbewerbungen aufgab und fortan nur von der Führung von Geschäften, die ihm Privatleute anvertrauten, und vom Ertrage seiner Schriften lebte. Der Don Quijote erschien zu Anfang des Jahres 1605; aber das Aufsehen, das er in ganz Spanien, ja Europa erregte, wirkte nicht auf Verbesserung der Lage seines Urhebers zurück, und zog ihm überdieß vielfältige Angriffe zu, theils von übelwollenden, wenn auch geistreichen Dichtern, wie Góngora, Christoval Suarez de Figueroa und Estevan Manuel de Villegas, theils von dem Heer der blinden Anbeter des Lope de Vega, der in dem Gespräch mit dem Canonicus nicht mit dem unbeschränkten Lobe überschüttet worden war, das sie verlangten. Mit Unrecht jedoch hat man dem Lope selbst Feindseligkeit gegen seinen großen Zeitgenossen Schuld gegeben, wie später ausführlich gezeigt werden soll.

Im Jahre 1606 wurde der Hof nach Madrid zurückverlegt; um eben diese Zeit scheint sich Cervantes mit seiner Familie daselbst niedergelassen zu haben. Der allgemeinen Sitte jener Zeit gemäß, der selbst die ersten Magnaten des Reichs, wie z. B. der Herzog von Lerma, Folge leisteten, trat er in eine geistliche Brüderschaft. Seine äußeren Umstände besserten sich in nichts. Der nun schon bejahrte Dichter lernte immer mehr resigniren, und suchte in tiefer

Zurückgezogenheit, in treuer Pflege der geliebten Poesie den Undank der Welt zu vergessen. 1612 erschienen die zum Theil schon in Sevilla, zum Theil erst jetzt entstandenen **Novelas exemplares**, die auch mit der Geschichte des Theaters in so fern zusammenhängen, als sie zahlreichen Schauspieldichtern Stoff für ihre Dramen gegeben haben [99]).

[99]) Folgendes Verzeichniß wird sich leicht noch vervollständigen lassen:

Die **Gitanilla de Madrid** erzeugte zwei gleichnamige Stücke von **Montalvan** und Solis;

die **Ilustre fregona** eins unter gleichem Titel von Lope de Vega, zwei andere von **Vicente Esguerdo** und **Cañizares**, und die **Hija del Mesonero** von Diego de Figueroa y Córdoba;

der **licenciado vidriera** das gleichbenannte von Moreto;

die **Señora Cornelia** das Schauspiel **Quien dá luego dá dos veces**, von Tirso de Molina;

der **zeloso Estremeño** zwei eben so betitelte von Lope und Montalvan;

die **fuerza de la sangre** das gleichnamige von Guillen de Castro.

Von ausländischen Dramatisirungen dieser Novellen führe ich an:

La force du sang, von **Hardy**.

L'amant libéral von **Bouscal** und **de Beys** nach dem **Amante liberal**.

Eine gleichnamige Tragicomödie von **Scudéry**.

Die **deux pucelles** von **Rotrou** nach den **dos doncellas** des Cervantes.

The spanish gipsy von **Middleton** und **Rowley** nach der **gitanilla** und der **fuerza de la sangre**;

Love 's Pilgrimage von Beaumont und Fletcher nach den **dos doncellas**;

The chances von denselben nach der **Señora Cornelia**.

Der D. Quijote hat zu folgenden Schauspielen Anlaß gegeben: **D Quijote de la Mancha** von Guillen de Castro; ein gleichnamiges (nicht mehr vorhandenes) Stück von Calderon; **Los invencibles he-**

Bald darauf folgte die Reise zum Parnaß, ein wunderbares Werk, das neben vielen treffenden und geistvollen Urtheilen, neben Stellen von hohem poetischem Schwunge andere enthält, die nur versificirte Verzeichnisse spanischer Dichternamen sind. Ein Anhang in Prosa bezweckte, auf die älteren vergessenen Theaterstücke des Verfassers wieder aufmerksam zu machen, Schauspieler und Publicum als undankbar anzuklagen und einige in den letzten Jahren gedichtete Schauspiele zu empfehlen. In der Hoffnung, von Neuem auf den Theatern der Hauptstadt zu glänzen, hatte er verschiedne Comödien und Zwischenspiele verfaßt und sich bemüht, sie zur Aufführung zu bringen; doch umsonst; kein Schauspieldirektor wollte sie. Um sie nicht ganz ungenützt zu lassen, bot er sie dem Buchhändler Villaroel zum Verkaufe an, dieser aber erklärte ihm anfänglich, von seiner Prosa lasse sich viel erwarten, von seinen Versen nichts; gab jedoch zuletzt nach und druckte im Jahr 1615 den Band Comödien und Entremeses, der zu so wunderlichen Hypothesen Anlaß gegeben hat.

Um diese Zeit erregte ein seltsames literarisches Product in ganz Spanien Aufsehen. Es war eine Fortsetzung des Don Quixote von einem gewissen Avellaneda, hinter welchem Namen sich wahrscheinlich ein Aragonischer Geistlicher und Comödiendichter versteckte. Dieser falsche

ches de D. Quijote von Francico de Avila (im 8. Bande von Lope's Theater); El curioso impertinente von Guillen de Castro; Las Bodas de Camacho von Melendez Valdes; D. Quichotte de la Manche, deux parties, von Guérin de Bouscal; Sancho Pança von Du Fresny; le Curieux impertinent, von de Brosse, eine ebenso betitelte Comédie von Destouches und Sancho Pança, gouverneur von Dancourt.

Don Quixote war nicht ohne Geist und Erfindungsgabe geschrieben, enthielt aber die bösartigsten Schmähungen gegen den so unendlich überlegenen Verfasser des ächten. Cervantes antwortete auf diesen leidenschaftlichen Angriff durch den zweiten Theil seines Romans, dessen Gediegenheit selbst seine Feinde verstummen machte. Die edle Mäßigung, die er in dieser, wie in andern Streitigkeiten bewahrte, verdient als Muster aufgestellt zu werden.

Der zweite Theil des Don Quijote war das letzte Werk, das Cervantes selbst herausgab; aber seine Schöpferkraft war nicht versiegt. Die Unterstützung, die ihm von zwei edelmüthigen Magnaten, dem Grafen von Lemos und dem Erzbischof von Toledo, Don Bernardo de Sandoval y Rojas, zu Theil ward, machte die letzten Jahre seines Lebens zu den glücklichsten und gab ihm volle Muße zur Ausführung seiner dichterischen Entwürfe; diese waren eine Fortsetzung der Galatea, ein Lustspiel **el engaño á los ojos**; zwei Werke, deren Natur unbekannt ist, **el Bernardo** und **las semanas del jardin**, und der Roman Persiles und Sigismunda; nur die letzte dieser Dichtungen hat uns das Schicksal gegönnt. Cervantes gab dem Persiles den Vorzug vor allen seinen Werken; das allgemeine Urtheil hat anders entschieden; aber was man diesem Werke auch vorwerfen möge, man wird ntcht umhin können, es anzustaunen; der achtundsechszigjährige Greis, der eine Dichtung von so überreicher Phantasie hervorzubringen vermochte, darf wohl, nach dem Calderonischen Bilde, mit einem Vulkan verglichen werden, der unter seiner Schneedecke feurige Ströme birgt.

Er hatte den Persiles gegen den Frühling 1616 be-

endigt; sein Gesundheitszustand war um diese Zeit Besorgniß erregend; er hoffte Besserung von Veränderung der Luft und trat eine Reise zu seinen Verwandten nach Esquivias an. Aber das Uebel verschlimmerte sich; er sah den Tod voraus, und wollte zu Hause sterben. Die Rückreise nach Madrid gab ihm Stoff zu jener zugleich launigen und rührenden Vorrede seines Romans. Alle Hoffnung zur Wiedergenesung verschwand; er empfing die letzte Oelung, schrieb noch auf dem Sterbebette den witzigen Brief an den Grafen von Lemos, der sich vor dem Persiles befindet, und starb am 23. April 1616 im 69. Lebensjahr. Still und ohne Gepränge ward er bestattet; nicht einmal ein einfacher Denkstein bezeichnet seine Grabstelle, und erst in den letzten Jahren ist das Andenken des Mannes, der mehr als die Könige und Großen seiner Zeit für den Ruhm Spaniens gewirkt hat, durch ein Monument geehrt worden.

Die Thätigkeit des Cervantes im dramatischen Fach zerlegt sich, wie schon im Laufe des Obigen klar ward, in zwei verschiedne Perioden, deren erste die Zeit unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Algier bis zu seiner Versetzung von Madrid nach Sevilla (1581—1588) begreift, die zweite mindestens zwanzig Jahre später beginnt und bis an den Ausgang seines Lebens reicht. Zwischen beide fällt dann ein Zeitraum, der die dramatische Muse des Dichters zwar feiern sah, denselben jedoch in einer eigenthümlichen kritischen Stellung zur damaligen Schauspieldichtung zeigt und insofern in der Theatergeschichte nicht unberücksichtigt zu

lassen ist. Nur die erste dieser Perioden gehört, streng genommen, in die Gränzen des vorliegenden Buchs; des Zusammenhangs wegen scheint es jedoch angemessen, hier, der Zeitordnung vorgreifend, sogleich auch die Betrachtung der folgenden anzureihen.

Bevor Cervantes im reiferen Mannesalter die eigenthümliche Sphäre der Dichtung eroberte, in der sich der Reichthum seines Talentes am freisten entfalten konnte, hatte er zahlreiche Versuche in fast allen Gattungen der Poesie gemacht. Sein leicht erregbarer, nach den verschiedensten Richtungen hin in Bewegung gesetzter Geist bedurfte der Anstrengung, um sich zur Selbstständigkeit durchzuarbeiten. Durch zwei Schäferromane nach damaligem Modegeschmack stellte er sich in die Reihe der Nachahmer des Montemayor und Gil Polo, durch zahlreiche, nun verschollene, Romanzen und lyrische Gedichte unter das Heer von Poeten, die ohne hervorragende Eigenthümlichkeit in den einmal gangbaren Formen fortdichteten. Seine Aufmerksamkeit und Productivität auch auf das Drama zu lenken, kamen verschiedne Umstände zusammen. Er hatte schon als Kind den Aufführungen des Lope de Rueda beigewohnt und war Zeuge der Wirkungen gewesen, die selbst untergeordnete Producte durch die lebendige Darstellung hervorzubringen vermögen; die Theater von Madrid, die er später in der Nähe zu beobachten Gelegenheit hatte, boten genug Veranlassung zu ähnlichen Wahrnehmungen dar. Schon dieß genügte, seinen aufstrebenden, nach einer ehrenvollen Stellung in der vaterländischen Literatur und nach Einfluß auf die Nation begierigen Geist auf die Bühne hinzuweisen. Der Beifall, mit dem sein erstes Stück auf-

genommen wurde, ermuthigte ihn zum Fortschreiten auf der betretenen Bahn; die Werke des la Cueva, Artieda und Virues zeigten ihm den Weg, auf dem zu einer höheren literarischen Ausbildung des Drama's zu gelangen war; der Aufenthalt in der Nachbarschaft der Hauptstadt und die Sorge für das Fortkommen seiner Familie traten hinzu, seine Verbindung mit dem Theater zu befestigen; und so lieferte er mit ungemeiner Productivität binnen weniger Jahre zwanzig bis dreißig Comödien, die sich sämmtlich einer günstigen Aufnahme zu erfreuen hatten [100]). Die Hast, mit der diese Arbeiten verfaßt sein müssen, und der nachlässige Ton, womit in der unten citirten Stelle von ihnen geredet wird, könnten auf die Vermuthung führen, der Verfasser habe mit denselben keine höheren, über ihre momentane Bestimmung hinausreichenden Absichten gehabt. Verschiedne andre Stellen seiner Schriften beweisen jedoch das Gegentheil [101]). Noch in seinen späteren Lebensjahren, als sein Ruf in einem anderen Literaturgebiete längst

[100]) „Die Darstellung der Schauspiele erreichte einen hohen Grad von Vollkommenheit, seit man auf den Theatern von Madrid meinen Verkehr von Algier und meine Zerstörung von Numantia spielen sah, so wie die Seeschlacht, worin ich mich unterstand, die Schauspiele von fünf Jornadas, die sie bald dahin gehabt, auf drei zu reduciren. Ich zeigte, oder (um besser zu sagen) ich war der Erste, welcher die verborgnen Gedanken und Einbildungen der Seele darstellte, indem ich unter allgemeinem und freudigem Beifalle der Zuschauer allegorische Personen auf die Bühne brachte. Ich schrieb in dieser Periode gegen zwanzig bis dreißig Schauspiele, welche sämmtlich aufgeführt wurden, ohne daß man sie mit einer Opfergabe von Gurken oder sonstigen werfbaren Dingen bedacht hätte. Sie durchliefen ihre Bahn ohne Pfeifen, Geschrei und Toben."

[101]) Viage al Parnaso, adjunta. — D. Quijote, P. I., cap. 48

fest stand, spricht er mit Wohlgefallen von den dramatischen Versuchen seiner Jugend und scheint einen Theil seines Dichterruhms auf sie gründen zu wollen; und dürfen wir dies Selbstgefühl als einen Maaßstab für den Werth jener Productionen ansehen, so muß die Sorglosigkeit um so mehr beklagt worden, womit er die Aufbewahrung derselben durch den Druck vernachlässigt und die Nachwelt außer Stand gesetzt hat, seine Verdienste als Dramatiker in ihrem ganzen Umfang zu würdigen. Nur einem günstigen Zufall wird es verdankt, daß wenigstens zwei seiner ältern Schauspiele handschriftlich dem Untergang entronnen sind und zu Ende des vorigen Jahrhunderts im Druck erscheinen konnten.

Das erste derselben, **el trato de Argel**, ist ohne Zweifel das frühste des Cervantes, und wenn nicht schon, wie Pellicer und Navarrete annehmen, während der Gefangenschaft in Algier, doch gewiß unmittelbar nach der Rückkehr von dort aus den frischen Erinnerungen an die erduldeten Leiden geschrieben [102]). Wir haben hier ein rührendes und ergreifendes Gemälde von den Drangsalen der Christensclaven, die der Verfasser in nächster Nähe gesehen und mitempfunden hatte, aber vom Drama nicht viel mehr als den Namen; denn die verschiednen Gruppen und Situationen, in welche die Handlung zerfällt, sind durch einen sehr spärlichen Faden des Interesses mit einander verbunden. Den Mittelpunkt des Interesses bildet die Liebe des Aurelio und der Silvia, die sich Beide zu Algier in

[102]) Rojas nennt es als gleichzeitig mit den Schauspielen des la Cueva.

der Sclaverei befinden. Aurelio wird von seiner Gebieterin Zara, der Frau des Renegaten Izuf, geliebt, und diese wendet, mit Hülfe ihrer Freundin Fatima, alle ihre Künste an, um ihn zu verführen; aber er bleibt standhaft. Dies wird in der ersten Scene geschildert. Dann treten ein Paar andre Sclaven, Saavedra und Pedro Alvarez, auf und schildern die Leiden ihrer Gefangenschaft. Izuf beauftragt den Aurelio, Silvia zu seinen Gunsten zu stimmen und Aurelio stellt sich, als wolle er den Auftrag ausführen. Die folgende Scene stellt mit lebhaften Farben den Sclavenmarkt und den Jammer des Gefangenenverkaufs dar. Hierauf sehen wir, wie Fatima eine Zauberbeschwörung anstellt, um Aurelio der Zara geneigt zu machen. Eine Furie erscheint und verkündigt, daß nur die Nothwendigkeit und die Gelegenheit den Starrsinn des Christen brechen können. Diese allegorischen Figuren erscheinen denn auch und suchen den Aurelio williger zu machen, richten aber nichts aus. Dann sieht man den Pedro Alvarez, welcher seinem Kerker entflohen ist, in der Wüste, wo er den Weg verloren hat und ermattet niedersinkt. Er ruft die heilige Jungfrau an, und sieht alsbald einen Löwen erscheinen, der sich ihm zur Seite niederlegt und ihm dann voranschreitet, um ihm den Weg zu zeigen. Am Schlusse wird in Algier die Ankunft des Fray Juan Gil, eines spanischen Sclavenauslösers, angekündigt, und Aurelio, Silvia, Saavedra (Cervantes) und die übrigen Gefangenen werfen sich betend, in der Hoffnung, erlöst zu werden, auf die Kniee. — Der Anfänger in der Kunst gibt sich in diesem Stücke überall kund, und die Achtung für den großen Namen des Verfassers kann uns nicht abhalten,

den **Trato de Argel** tief unter die gleichzeitigen Leistungen des la Cueva zu stellen. Aber was dem Werke an dramatischem Gehalt und poetischem Werth abgeht, um für ein Kunstwerk gelten zu können, das ersetzt es durch ein anderes Interesse, vor dem alle Kritik verstummen muß. Denn wer vermöchte sich dem Eindruck zu verschließen, den diese Schilderung der eignen Leiden durch den schwergeprüften Dichter hervorrufen muß? Wer kann die Scenen, wo er sich selbst unter dem Namen Saavedra auf die Bühne bringt, ohne Theilnahme und Rührung lesen? Und wer wird nicht den redlichen Eifer anerkennen, mit dem er seine Mitbürger für die Auslösung der in Algier gefangenen Christen zu begeistern sucht? Selbst die vielen prosaischen Züge in dieser Darstellung erregen unsere Theilnahme nur um so mächtiger.

Ein ganz anderer Geist, der Geist ächtester Poesie spricht aus der Numantia. Wenn dieses Gedicht, wie angenommen werden muß, nicht viel später als das vorige verfaßt ist [103]), so muß man zugestehen, daß der Verfasser binnen Kurzem Riesenfortschritte gemacht hat. Daß die Numantia, wie behauptet worden ist, ein in der ganzen spanischen Literatur einzig und isolirt dastehendes Werk sei, widerlegt sich zwar durch genauere Kenntniß des älteren Theaters, denn sie zeigt in Form, Styl und der ganzen

[103]) Die Numantia besteht, nach der älteren Weise, noch aus vier Jornadas, während die **Batalla naval** schon die neue Eintheilung in drei befolgte. Cervantes machte, wie wir sahen, Ansprüche, Erfinder dieser Eintheilung zu sein; um aber dies mit einigem Anschein von Recht thun zu können, mußte er sie mindestens gleichzeitig mit Virues, also wohl nicht später als 1585, zuerst angewandt haben.

Behandlungsweise nahe Verwandtschaft mit den Schauspielen des Juan de la Cueva, und die nächste mit dessen **Saco de Roma**; aber daß sie alle Werke des Sevillanischen Dichters bei weitem überragt, kann nicht in Abrede gestellt werden. Es war ein gewagtes Unternehmen, die Zerstörung der alt-spanischen Feste Numantia, einen mehr für's Epos geeigneten Gegenstand, zum Vorwurf eines Drama's, eine ganze Stadt und ihre Bewohner zu dessen Helden zu machen; und nur einer freien, in die Weise der lyrischen und epischen Dichtung gleich stark hinübergreifenden Form des Schauspiels konnte es überhaupt gelingen, diesen Stoff zu bewältigen. Der Verfasser wird also nicht zu tadeln sein, daß er die Charactere in ganz allgemeinen Zügen gehalten und die Handlung in verschiedene Situationsbilder zerlegt hat, die durch kein anderes Band, als durch ihren gemeinsamen Bezug auf das Schicksal von Numantia, mit einander zusammenhängen. Die Einheit des Interesses ist durch die Gruppirung alles Einzelnen um diesen gemeinsamen Mittelpunkt genugsam aufrecht erhalten, und der Dichter hat nicht versäumt, die Theilnahme stets auf denselben Punkt hinzulenken. Kein Umstand, der Bewunderung, Entsetzen und Mitleid hervorbringen kann, ist vergessen; der aufopfernde Heldenmuth der Bürger, die Wehklagen verhungernder Kinder, die Verzweiflung der Mütter, die unheilvollen Vorbedeutungen bei dem Sühnopfer, die Wiederaufweckung eines Todten durch Zaubersprüche und seine düsteren Prophezeiungen; alle diese Züge mit der endlichen Katastrophe, wo sich ein ganzer Volksstamm unter den rauchenden Trümmern der Vaterstadt begräbt, bilden ein Gemälde von erschütternder und

hochtragischer Wirkung. — Wie kühn und großartig nun das Ganze auch gedacht, wie edel und feurig größtentheils die Darstellung ist, so lassen sich doch einzelne Flecken nicht verkennen, die dem Werke einigen Eintrag thun. Dahin soll zwar die Einführung der allegorischen Figuren, auf die sich Cervantes so viel zu Gute thut, nicht unbedingt gerechnet werden, denn es ist einzuräumen, daß sie hier im Allgemeinen besser angebracht ist, als im **Trato de Argel**, und daß wenigstens die Scene, wo Hispania und der Flußgott Duero die künftigen Schicksale des Vaterlandes verkündigen, ihre Wirkung nicht verfehlt; wohl aber die ermüdende Gedehntheit des ersten Aktes und die Einflechtung der Liebesscenen zwischen zwei jungen Numantinern, die, obgleich an sich schön gedacht, sich nicht recht mit dem Tone des Ganzen verschmelzen wollen.

Sieht man von diesen einzelnen Uebelständen auf die hervorragenden Vorzüge der Numantia zurück und läßt zugleich die frühe Entstehung dieser Tragödie nicht außer Acht, so erscheint der Verlust der übrigen dieser älteren Stücke des Cervantes, die sein Talent ohne Zweifel in noch höherer Ausbildung zeigen würden, besonders beklagenswerth. Namentlich wäre man auf die **Confusa** begierig, deren sich der Verfasser an mehreren Stellen rühmt, indem er sie als eine gute unter den besten **Comedias de capa y espada** bezeichnet. Die Titel der übrigen, insoweit wir davon Kenntniß haben, sind: **la batalla naval** (vermuthlich die Schlacht von Lepanto), **la Jerusalen, la gran Turquesca** [104]), **la Comedia de la Amaranta**

[104]) Die Annahme, diese Comédie sei identisch mit der später

ó la del Mayo, el bosque amoroso, la unica y bizarra Arsinda. Vielleicht daß ein günstiger Zufall einmal wieder zur Entdeckung dieser Comödien und so zur Ergänzung einer fühlbaren Lücke in der spanischen Literaturgeschichte führt. Die späteren Werke unseres Dichters, in denen er seine Selbstständigkeit einer fremden Manier aufopferte, vermögen in dieser Hinsicht keinen Ersatz zu bieten.

Der Zeitraum, welcher diese späteren Schauspiele des Cervantes von den früheren trennt, fällt ziemlich genau mit einer der wichtigsten Epochen der Theatergeschichte zusammen, jener nämlich, in welcher sich die neuen, eigenthümlichen und sehr bestimmt ausgeprägten Formen des Drama's, die der spanischen Nationalcomödie von nun an für anderthalb Jahrhunderte eigen blieben, zuerst entwickelten und festen Fuß auf den Bühnen faßten. Gleich nach der Entfernung unseres Dichters von Madrid war Lope de Vega aufgetreten und hatte schon durch seine ersten dramatischen Versuche die Gunst des Publicums dergestalt gewonnen, daß er als Sieger über alle seine Vorgänger und Zeitgenossen gelten konnte. Die Genialität seiner Erfindung, die Leichtigkeit seiner Darstellung und seine an's Unglaubliche gränzende Fruchtbarkeit machten ihn bald zum Alleinherrscher der Bühne; andere begabte Männer säumten nicht, die von ihm eröffnete Bahn des Erfolges zu betreten; und in Kurzem bestimmten sich durch diese Schule Geist und Form aller Gattungen des Schauspiels in der Art, daß der Nationalgeschmack nichts mehr auf den

gedruckten **Gran Sultana**, ist irrig, da die letztere sich auf ein erst zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts vorgefallenes Ereigniß gründet (S. **Navarrete, Vida de Cervantes**, S. 360.)

Brettern duldete, was sich nicht dieser Weise anschloß. So waren denn selbst die besten, noch kurz zuvor bewunderten Stücke in anderem Styl über den glänzenden Erfolgen der neueren bald vergessen, und wer seinen Ruhm als Schauspieldichter behaupten wollte, war genöthigt, den Forderungen des Publikums nachgebend, die neue Richtung einzuschlagen. Cervantes, dem Mittelpunkt dieses Strebens entrückt, und überdieß mit anderen Arbeiten beschäftigt, begnügte sich, statt mit den Theaterhelden des Tages in Wettkampf zu treten, bei der weiteren Entwicklung der dramatischen Kunst zunächst mit der Rolle eines Zuschauers und Beurtheilers. Die ausführlichste und bei weitem wichtigste unter den verschiednen Stellen seiner Schriften in denen er seine hierauf bezüglichen Ansichten niedergelegt hat, findet sich im 48. Capitel des Don Quijote. Er stellt sich hier in offene Opposition mit der Richtung des öffentlichen Geschmacks, indem er die Mehrzahl der beliebten Bühnenstücke dieser Zeit anerkannte Albernheiten ohne Kopf und Fuß, Spiegel des Abenteuerlichen, Muster von Ungereimtheiten und Abdrücke der Sittenlosigkeit nennt, und die Dichter einer unverantwortlichen Nachgiebigkeit gegen die unverständige Menge beschuldigt. Die Schärfe und Bitterkeit in dieser Kritik ist ohne Zweifel von einer Mißstimmung des Verfassers über die glänzenden Erfolge seiner jüngeren Zeitgenossen und die dadurch herbeigeführte Vernachlässigung seiner eignen dramatischen Leistungen herzuleiten, und in dieser Allgemeinheit muß man das ganze Urtheil allerdings für ungerecht halten. Betrachtet man aber seine Ausstellungen im Einzelnen und entkleidet sie der Uebertreibungen, welche Gereiztheit und Unmuth

hinzusetzten, so wird man nicht umhin können, ihnen in manchen Punkten beizustimmen. Der dem Cervantes vielfach gemacht Vorwurf, er habe das romantische Drama überhaupt verunglimpft, kann keineswegs für begründet gelten. Das spanische Theater in die Regeln des Aristoteles zwängen, oder überhaupt auf Nachahmung der alten Classiker dringen zu wollen, fiel ihm nicht ein, und kein einziger Ausspruch in seinen sämmtlichen Schriften deutet hierauf hin. Nur die Schroffheit des Urtheils, womit die citirte Stelle im Don Quijote anhebt, hat die Meinung veranlassen können, er habe das Nationalschauspiel selbst in seinen Grundbedingungen angreifen wollen; aus der weiteren Ausführung aber wird klar, daß nur von einzelnen Uebelständen die Rede ist, die sich wirklich in Menge in dasselbe eingeschlichen hatten. Um die Motive der Unzufriedenheit des Cervantes richtig zu würdigen, muß man, statt bloß auf die Höhepunkte dieses Literaturgebiets, auf die mittelmäßigen und geringen Werke blicken, die, durch das Bedürfniß der Theaterdirectoren hervorgerufen und in ungeheurer Masse producirt, kein höheres Ziel als den Beifall der Menge kannten; auf die Arbeiten der untergeordneten Dichter, die sich Ausschweifungen und Uebertreibungen aller Art, der Verachtung aller Regeln der Kunst und Natur recht mit Behagen hingaben. Und liefern doch selbst die Schriften des Lope de Vega Beispiele genug, zu welchen unerhörten Verirrungen ungezügelte Phantasie, Hast der Production nnd Anbequemung an einen verdorbenen Zeitgeschmack selbst das glänzendste Talent verführen können!

Der Tadel des Cervantes trifft nun im Einzelnen zuerst den raschen Wechsel der Zeiten und Oerter. „Kann,“

sagt er, „eine größere Abenteuerlichkeit bei Behandlung einer Fabel gedacht worden, als wenn im ersten Auftritt des ersten Aktes ein Kind in den Windeln erscheint, welches im zweiten als bärtiger Mann auftritt, oder wenn der erste Aufzug eines Schauspiels in Europa beginnt, der zweite in Asien fortspielt und der dritte in Africa endigt?“ Wie der Zusammenhang ausweist und wie namentlich aus der Betrachtung der Stücke, die als tadelfrei empfohlen werden, erhellt, wird aber hier nicht auf Beobachtung der Einheiten gedrungen, sondern nur der Mißbrauch einer an sich erlaubten Freiheit getadelt. Daß viele damalige Dichter einen solchen Mißbrauch wirklich auf's höchste trieben, daß ihre Sucht, den Zuschauern möglichst vielerlei vor Augen zu führen, ein ganz willkührliches Schalten mit Ort und Zeit hervorrief und so durch Zerstückelung die Gesammtwirkung ihrer Compositionen mannigfach beeinträchtigte, läßt sich nicht läugnen, und in so fern muß man sich ganz mit dem Cervantes einverstanden erklären. Zweifelhafter kann man über den zweiten Hauptpunkt in seiner Kritik sein. Er scheint, in Verkennung des wahren Wesens der Poesie, einen direkten moralischen Zweck vom Schauspiel verlangt und hiernach allerdings einen falschen Maaßstab zur Beurtheilung des spanischen Drama's mitgebracht zu haben. Kann aber seinem von diesem Gesichtspunkt ausgehenden Tadel auch nicht vollkommen beigestimmt werden, so ist ihm doch in so fern gleichfalls Geltung zuzugestehen, als er nur die Extreme und Ausschweifungen treffen soll, zu denen die Abwesenheit alles Ernstes und die Verachtung aller Moral in vielen damaligen Bühnenstücken führten.

Was weiter gegen die neue dramatische Literatur vor-

gebracht wird, ist größtentheils nicht unbegründet, soweit die schlechten Productionen der geringen Theaterschreiber gemeint sind, verfehlt aber, gleich dem Vorigen, sein Ziel theilweise durch die Allgemeinheit, mit der Gutes und Schlechtes in eine Masse zusammengeworfen werden. „Gibt es — wird gesagt — eine größere Abgeschmacktheit, als uns den Greis in Jugendkraft, den Jüngling feig, den Diener voll Beredtsamkeit, den Edelknaben als weisen Rathgeber, den König als Taglöhner, die Prinzessin als Küchenmagd vorzuführen? Ist die Wahrscheinlichkeit die Hauptsache bei einem Schauspiel, wie kann da auch nur ein ganz gewöhnlicher Verstand Befriedigung finden, wenn angenommen wird, die Handlung falle in die Zeit Königs Pipin oder Karl's des Großen, und zu derselben Zeit Kaiser Heraclius, der die Hauptrolle spielt, mit den Kreuzfahrern in Jerusalem einziehen und das heilige Grab, wie Gottfried von Bouillon, erobern soll, während doch eine lange Reihe von Jahren den Einen von dem Anderen scheidet? Oder wenn dem Schauspiel etwas Erdichtetes zu Grunde liegt und geschichtliche Ereignisse eingeflochten und Bruchstücke anderer, die verschiednen Personen zu verschiednen Zeiten begegneten, beigemischt werden, und zwar ohne wahrscheinlichen Zusammenhang, bloß aus handgreiflichem, auf keine Weise zu entschuldigendem Irrthum? Und das Schlimmste ist: es gibt Unwissende, die darin die Vollkommenheit suchen und andere Ansichten für Kleinigkeitskrämerei erklären. Wie, wenn wir vollends auf die geistlichen Schauspiele kommen? Was werden da für falsche Wunder erdichtet! Welche Unrichtigkeiten und Mißverständnisse kommen da vor, indem sie die Wunder des einen Heiligen dem anderen zuschreiben!

Ja, auch in weltlichen Stücken erdreisten sie sich, ohne weiteres Bedenken und aus keiner andern Rücksicht Wunder geschehen zu lassen, als weil sie meinen, ein solches Wunder, oder eine solche Maschinerie, wie sie es nennen, werde sich da gut ausnehmen und den unwissenden Pöbel in's Theater locken. Wie sehr gereicht das Alles zur Beeinträchtigung der Wahrscheinlichkeit, zur Entstellung des Geschichtlichen, ja zur Schande spanischer Geisteskraft! Denn die Ausländer, welche mit vieler Genauigkeit die Gesetze des Schauspiels beobachten, halten uns, wenn sie die Abgeschmacktheiten und Ausschweifungen, die wir begehen, bemerken, für roh und unwissend."

Die entsprechenden Belege zu allen diesen Rügen sind leicht aufgefunden. Daß indessen hier, wie bei Allem, was Cervantes in diesem Kapitel Tadelndes vorbringt, mit Unrecht auf die ganze dramatische Literatur Spaniens bezogen wird, was nur einen Theil derselben treffen kann, springt in die Augen. War um die Zeit, als der erste Band des Don Quijote geschrieben wurde, das Nationalschauspiel auch noch nicht zu seiner feinsten Ausbildung gelangt, so lagen doch schon damals genug Stücke vor, auf welche dies ganze Register von Fehlern keine Anwendung finden konnte; und wie viel poetisches Verdienst wog wieder bei andern die einzelnen Verstöße auf! Das Bewußtsein hiervon scheint denn auch dem Cervantes nicht gefehlt zu haben, weshalb er seinen Invectiven einzelne mildernde Bemerkungen hinzusetzt. „Die Schuld aller der aufgezählten Ungebührnisse," sagt er, „liegt nicht immer an den Dichtern, welche die Comödien schreiben, denn manche von ihnen wissen recht gut, worin sie fehlen und verstehen vortrefflich, wie sie es

machen sollten; da aber die Schauspiele zu einer käuflichen Waare geworden sind, so sagen sie, und mit Recht, die Schauspieler würden sie nicht kaufen, wären sie nicht nach dem beliebten Zuschnitt, und so sucht sich der Dichter nach dem zu bequemen, was der Schauspieler, der ihm seine Arbeit bezahlen soll, verlangt. Daß dem so sei, kann man an den vielen, ja zahllosen Schauspielen sehen, die ein hochbegabter Dichter in unsern Landen mit so viel Anmuth und Witz, in so zierlichen Versen, mit so viel guten Einfällen und gewichtigen Denksprüchen, mit Einem Wort in einer so beredten und erhabenen Sprache verfaßt hat, daß die Welt seines Ruhmes voll ist. Weil er sich aber nach dem Geschmack der Schauspieler bequemen wollte, hat er nicht bei allen — wie es ihm mit einigen gelungen ist — den erforderlichen Grad von Vollkommenheit erreicht." — Weiter werden einige Comödien verschiedner Verfasser ausdrücklich von dem Verdammungsurtheil, das die übrigen trifft, ausgenommen und als tadelfrei und kunstgemäß gerühmt; nämlich **la Isabela, la Filis, la Alexandra, la ingratitud vengada, el mercader amante** und **la enemiga favorable.** Nirgends indessen erscheint die Kritik des Cervantes in einem so zweideutigen Licht wie hier; denn was diesen Stücken ein besonderes Lob vor vielen anderen zuführen konnte, läßt sich nicht leicht absehen. Bei den drei ersten, den bald näher zu betrachtenden Werken des Argensola, kann der Grund allein in einer Vorliebe des Cervantes für die ältere Weise des Schauspiels, in der er selbst so lange thätig gewesen war, gefunden werden; in der Isabella und der Alexandra wenigstens sind kaum andere Motive zu dem ungemessenen Lobe, das er ihnen spendet, zu

entdecken. Noch mehr muß die Auszeichnung auffallen, welche dem „bestraften Undank" widerfährt, falls nämlich hiermit das gleichnamige Stück des Lope de Vega, eine der allergeringfügigsten Productionen dieses Dichters, gemeint ist [105]). Die stark aufgetragene moralische Tendenz, die dieses verworrene Gewebe von Liebesintriguen und Mordthaten in unseren Augen nur noch widerstrebender macht, scheint demselben beim Cervantes zur Empfehlung gedient zu haben. Wie aber vermochte ein poetischer Sinn sich durch solche Rücksicht in seinem Urtheil bestimmen zu lassen? — Auf einer ungleich höheren Stufe stehen „die günstige Feindin" von Tárrega und „der verliebte Kaufmann" von Gaspar Aguilar [106]), nur verdienen sie nicht diese ungebührliche Hervorhebung vor vielen anderen Stücken von gleichem oder höherem Werth. Der Einfachheit und Regelmäßigkeit der Handlung in beiden Comödien soll das gebührende Lob nicht versagt werden; aber selbst abgesehen davon, daß der hier angelegte Maaßstab nicht der einzige bei Beurtheilung dichterischer Werke sein darf und wenn man ihn im Sinne des Cervantes gelten läßt, fordert die Gerechtigkeit gegen die übrige dramatische Literatur der Spanier in jedem Falle, nicht zu verschweigen, daß noch zahlreiche andere Stücke dieser Zeit dieselben Eigenschaften in dem nämlichen Grade, wie die genannten, aufzuweisen haben.

[105]) In den Comedias de Lope de Vega, B. XIV., Madrid, 1620.

[106]) Der Mercader amante steht in Norte de la poesia española, Valencia, 1616, die Enemiga favorable im fünften (unächten) Bande der Comedias de Lope de Vega.

Blicken wir auf den ganzen Discurs zurück und bringen damit die Stellen ähnlichen Inhalts in der Reise zum Parnaß, in dem Prolog zu den späteren Comödien u. s. w. in Verbindung, so können wir denn freilich nicht verhehlen, daß in allen diesen Aussprüchen neben vielem Wahren und Treffenden auch eben so viel Unbegründetes, Willkührliches und Schwankendes zu Tage kommt. Es gebrach dem Cervantes an jener Sicherheit und Abrundung des Urtheils, die allein im Kampfe mit einer übermächtigen Gegenpartei Erfolg versprechen konnte; er gesellte zur richtigen Erkenntniß einzelner Mängel der spanischen Schauspiele auch eben so oft eine Verkennung ihrer Vorzüge; und wenn ihm auf der einen Seite die gehörige Mäßigung abging und er durch übertriebene Schärfe reizte, so ließ er es auf der andern wieder an der Bestimmtheit fehlen, die überall das rechte Ziel trifft. Was Wunder, daß seine Stimme in dem lauten Beifall, den die befeindete Richtung fand, ungehört verhallte!

Als der Verfasser des Don Quijote sich nach langjähriger Unterbrechung in den letzten Jahren seines Lebens von Neuem der Schauspieldichtung zuwandte, hatte er entweder, wie es scheint, seine früheren Grundsätze über dramatische Composition wesentlich modificirt, oder er that denselben Schritt, aus dem er Anderen ein so schweres Verbrechen machte, und bequemte sich wider bessere Ueberzeugung den Forderungen des Publicums. Die früher von ihm bekämpfte Richtung des Geschmacks hatte inzwischen so festen Fuß auf der Bühne gefaßt, daß er die Vergeblichkeit aller dagegen gerichteten Bestrebungen einsehen mochte. Hatte er schon mit seinen kritischen Diatriben nicht

durchzudringen vermocht, um wie viel weniger durfte er erwarten, auf der Bühne selbst erfolgreich Opposition machen zu können! Und doch konnte er es nicht über sich gewinnen, der Theaterdichtung ganz zu entsagen und sich auf das Feld der Literatur zu beschränken, auf dem er schon unvergänglichen Ruhm erworben hatte. Die Erinnerung an seine früheren Triumphe ließ ihm keine Ruhe, und die Erfolge seiner jüngeren Zeitgenossen, deren täglicher Zeuge er während des späteren Aufenthaltes in Madrid war, spornten ihn an, mit diesen in die Schranken zu treten. Er schrieb in dieser Absicht im Zeitraum weniger Jahre acht Comödien, mit denen er indeß schon äußerlich in so fern nicht glücklich war, als seine Bemühungen, sie auf die Bühne zu bringen, vergeblich ausfielen, und ihm zuletzt nur übrig blieb, sie ganz wider Gewohnheit der damaligen Theaterdichter vor der Darstellung in Druck zu geben. Indem er wider seine anfängliche Absicht diesen Weg zur Publicität einschlug, scheint er jedoch nicht bloß auf das lesende Publicum gerechnet zu haben; er hoffte, seine Stücke würden, wenn nur einmal bekannt, auch den Weg auf die Bretter finden; eine Erwartung, die, so viel man weiß, nie in Erfüllung gegangen ist [107]).

[107]) „Es ist einige Jahre her, daß ich zu meiner alten Beschäftigung zurückkehrte und im Glauben, die Zeit meines guten Rufes die noch nicht vorüber, von neuem einige Comödien verfaßte. Aber ich fand keine Vögel mehr in den vorigjährigen Nestern; das soll heißen: ich fand keinen Theaterdirector, der sie von mir begehrt hätte, obgleich Alle wußten, daß ich sie liegen hatte; und so verpackte ich sie denn in einen Koffer und verurtheilte sie zu beständigem Stillschweigen. Um diese Zeit sagte mir ein Buchhändler, er würde sie mir abkaufen, wenn ein concessionirter Schauspieldirector (autor de

Ueberhaupt hat keines von allen Werken des Cervantes so wenig Verbreitung gefunden, wie diese Schauspiele. In der ersten Ausgabe von 1615 waren sie zur größten, nur wenigen Männern vom Fach bekannten Seltenheit geworden, bis im Jahre 1749 ein neuer Abdruck veranstaltet wurde, der indessen gleichfalls wenig Eingang gefunden zu haben scheint. Bedenkt man freilich bei letzterem, in

titulo) ihm nicht gesagt hätte, von meiner Prosa lasse sich etwas erwarten, aber von meinen Versen nichts. Wenn ich die Wahrheit sagen soll, so machte es mir Kummer, dies zu hören, und ich sagte zu mir selbst: entweder habe ich mich so verändert, daß ich nicht mehr derselbe bin, oder die Zeiten haben sich sehr gebessert, da es doch sonst immer umgekehrt geschieht, indem man beständig die vergangenen Zeiten lobt.

Ich begann von Neuem, einen Blick auf meine Comödien zu werfen, so wie auf einige Zwischenspiele von mir, die mit ihnen bei Seite geworfen waren; und ich fand sie nicht so schlecht, daß sie nicht verdient hätten, jenem obscuren Theaterdirector zum Trotz dem erleuchteteren Sinne anderer, weniger engherziger und einsichtsvollerer Directoren vorgelegt zu werden. Mir riß die Geduld und ich verkaufte sie dem erwähnten Buchhändler, der sie so hat drucken lassen, wie er sie Dir hier übergibt. Er bezahlte sie mir nach Gebühr, und ich steckte mein Geld mit Behagen ein, ohne daß ich Plackereien mit Schauspielern gehabt hätte. — Ich wünschte, daß sie die besten von der Welt oder wenigstens erträglich wären. Du wirst es sehen, lieber Leser! Solltest Du finden, daß irgend etwas Gutes daran ist und meinen böswilligen Schauspieldirector irgendwo treffen, so sage ihm, er solle sich bessern, und möge beachten, daß sie keine offenbaren und unverholenen Albernheiten enthalten; daß der Vers gerade derjenige ist, den die Comödien verlangen, nämlich der unterste von den drei Stylen; daß die Sprache der Zwischenspiele den darin auftretenden Personen angemessen ist, und daß ich das, worin ich hier etwa gefehlt haben sollte, in einer Comödie, „die Augentäuschung," welche ich jetzt schreibe, und welche Dir hoffentlich gefallen wird, gut zu machen denke. Und hiermit schenke Gott Dir Heil und mir Geduld!"

welcher Absicht er unternommen wurde, so wird begreiflich, daß die edirten Stücke in dem Sinne, der ihnen hier untergeschoben wurde, keine Wirkung hervorbringen konnten. Der Herausgeber, Blas Antonio Nasarre, ein vom Geiste der französischen Kritik auf's ärgste verblendeter Gelehrter, hat nämlich dem Bande einen Prolog vorangestellt, in dem er das ältere spanische Schauspiel bitter befeindet und als Inbegriff aller Laster und Fehlerhaftigkeiten schildert, und den Standpunkt für die Beurtheilung der folgenden Schauspiele des Cervantes vollkommen verrückt, indem er diese für Parodien und Satiren auf den verderbten Zeitgeschmack erklärt, und so mit andern Worten für die verfehltesten und nichtssagendsten Productionen von der Welt! Wie ließ sich dem Verfasser des Don Quijote dergleichen andichten! Nicht das Mindeste von Parodie oder nur Persifflage läßt sich in diesen sämmtlichen Stücken entdecken. Es sind durchaus ernst gemeinte Nachahmungen der Manier des Lope de Vega, deren theatralische Wirksamkeit hier durch noch buntere Mannigfaltigkeit und größere Bühneneffecte überboten werden soll. Die Erscheinung ist eine ähnliche wie in dem gleichzeitig geschriebenen Persiles. Wie Cervantes in seinem letzten Roman die früher scharf gerügten Abenteuerlichkeiten der Ritterbücher, zur höchsten Potenz gesteigert, wiederholte, so verschmähte er hier nicht, alle ihm ehemals so anstößigen Irregularitäten der Cassen- und Spektakelstücke seiner Zeit zu adoptiren, und die Licenz auf's Aeußerste zu treiben. Und seltsam! während die durchsichtigste Klarheit, die größte Plan- und Regelmäßigkeit in Entwurf und Ausführung sich als eine hervorstechende Eigenthümlichkeit aller seiner besseren Werke kund gibt, haben wir hier die Extreme des Gegentheils: Locker-

heit der Composition und Flüchtigkeit der Darstellung im höchsten Grade. Eben der Dichter, der so viele Beweise seiner Meisterschaft in Zeichnung der Charactere geliefert, hat sich hier mit der allerflüchtigsten Skizzirung derselben begnügt; er, der sonst so tief anzulegen weiß, läßt hier jede Spur von tieferer poetischer Intention vermissen. Der Mängel dieser Stücke scheint sich auch Cervantes sehr wohl bewußt gewesen zu sein, wie aus dem wenig anspruchsvollen Tone hervorgeht, indem er in der Vorrede von ihnen spricht, während sein Selbstgefühl sich in andern Fällen ganz anders auszudrücken pflegt; aber da er einmal mit Lope und dessen Schule um den Preis des Beifalls streiten wollte, glaubte er diesen um so sicherer zu erringen, wenn er vor Allem die Aeußerlichkeiten, an die derselbe allerdings zum Theil geknüpft war, nachahmte und Wunder, Abenteuer und Theaterstreiche nicht sparte. Daß Lope's Ruhm, selbst bei der Menge, noch von ganz anderen Bedingungen abhängig war, muß er übersehen haben. Neben dem Hingeben an eine fremde, noch dazu falsch aufgefaßte Manier ist denn auch die Eilfertigkeit, mit der diese Schauspiele hingeworfen worden sind, an ihrem Mißlingen Schuld. Cervantes wollte auch an Schnelligkeit der Composition nicht hinter dem gefeierten Meister der spanischen Bühne zurückbleiben; aber ihm war nicht die improvisatorische Leichtigkeit verliehen, mit der dieser seine in unerschöpflicher Fülle strömenden Erfindungen wie spielend zu Kunstwerken zu gestalten wußte. Der natürliche Proceß seines Schaffens scheint ein anderer gewesen zu sein; er bedurfte, um Gediegenes hervorzubringen, der Concentration seiner Kräfte, und verfiel in Leichtsinn und

Oberflächlichkeit, sobald er sich eine andere Weise der Production aneignen wollte.

Mit allem Obigen soll indessen noch keine unbedingte Verwerfung dieser Comödien ausgesprochen sein; im Gegentheil, wir sind der Meinung, daß das Interesse an Allem, was den Namen Cervantes trägt, wie es uns Uebersetzungen des Persiles und selbst der Galatea zu Wege gebracht hat, auch sie in den Kreis der Beachtung hätte ziehen sollen. Denn alle, wenn auch mehr oder minder an den bezeichneten Fehlern leidend, enthalten im Einzelnen viel Schönes und Sinnvolles, und sind reich an gelungenen Scenen, die als weitere Belege für das dramatische Talent des Verfassers der Numantia nicht außer Acht gelassen werden dürfen. Selbst das mißrathenste von ihnen, **el Rufian dichoso**, eine der regellosesten und ausschweifendsten **Comedias de Santos**, die wir kennen, hat dergleichen aufzuweisen. Dieses Stück, zu dessen Personal außer verschiednen allegorischen Figuren [108]) unter andern

[108]) Im zweiten Akt werden die Neugier und die Comödie folgendermaßen redend eingeführt:

Neugier. Comödie?

Comödie. Was willst du von mir?

Neugier. Ich wünschte zu wissen, warum du die alte Tracht, den Kothurn, die Toga und die Halbstiefel abgelegt hast? Aus welchen Gründen hast du die fünf Akte, die dich ehemals so stattlich, anmuthig und ehrwürdig machten, auf drei zurückgeführt? Jetzt sehe ich dich den einen Augenblick in Spanien spielen und gleich darauf in Flandern; du wirfst ohne allen Grund Zeiten, Schauplätze und Oerter durch einander; kurz, ich kenne dich gar nicht wieder. Sage mir doch von allem diesem Bescheid, denn du weißt, ich bin deine alte Freundin.

Comödie. Die Zeit verändert alle Dinge und vervollkommnet

auch ein Paar Kuppler, ein Pastetenbäcker, ein Groß-Inquisitor, Lucifer, ein Engel und einige Fegfeuerseelen gehören, führt uns einen Sevillanischen Taugenichts und Raufbold vor, der zuletzt als Wunderthäter und Heiliger in Mexico stirbt. Die übrigen Stücke sind ungleich an Werth und verschieden an Charakter. In allen, wenn auch die Haupthandlung nur geringes Interesse einzuflößen vermag, erfreut die graciöse Feinheit der komischen Partien, während die ernsten Scenen meistens weniger befriedigen. Die Comödie **la casa de los zelos** behandelt einen Stoff aus dem spanisch-umgebildeten Sagenkreise von Karl dem Großen, den äußeren Umrissen nach in ähnlicher Weise, wie die nachherigen Festspiele von Lope und Calderon, allein ganz ohne jenen Zauber der Poesie, der diese Gattung erst über das Bereich der Spektakelstücke erhebt. **El gallardo Español** und **la gran Sultana** sind zwei mit mannigfaltigen Bege-

die Kunst; weshalb also an Abänderung alter Erfindungen Anstoß nehmen? Zwar war ich vor Alters gut genug, aber wenn du mich recht betrachtest, so werde ich dir doch auch jetzt nicht mißfallen, wenn ich mich gleich von der Bahn, die mir die Griechen, die du wohl kennst, so wie Seneca, Terenz und Plautus vorgezeichnet hatten, entfernt habe. Ich habe nur einen Theil von ihren Regeln beibehalten, einen anderen aber aufgegeben, wie es der Gebrauch verlangt, der sich den Regeln nicht unterwerfen will. Ich schildere heut zu Tage tausend Begebenheiten, nicht wie ehemals durch Erzählungen, sondern durch Handlung, und das macht mir Veränderung des Orts nothwendig. Die Comödie ist gegenwärtig wie eine Landkarte, auf der Rom und London, Valladolid und Madrid nur einen Finger breit von einander entfernt sind. Was kümmern sich meine Zuschauer darum, ob ich in einem Augenblick von Deutschland nach Guinea überspringe, während ich doch immer auf demselben Theater bleibe? Die Gedanken sind schnell und können mir überall hin folgen, wohin ich sie führe, ohne mich aus dem Gesicht zu verlieren, oder müde zu werden.

benheiten und lebendigen Schilderungen ausgestattete Gemälde, die stellenweise volle Befriedigung gewähren, indessen eine überlegte Disposition ihres Inhalts nur allzusehr vermissen lassen. In **los baños de Argel** haben wir eine Wiederholung des früher im **trato de Argel** behandelten Vorwurfs; in **Pedro de Urdemales** eine Art von dramatisirtem Schelmenroman, eine Gallerie gut erfundener und auch sehr poetisch ausgemalter, komischer Situationen, welcher freilich zu einem Drama die Verkettung zu Ver- und Entwicklung gebricht [109]. In der ersten Scene tritt der listige Pedro de Urdemales, der sich schon in allen möglichen Lebensstellungen erprobt hat, als Bauerbursche auf. Einer seiner Freunde bittet ihn, ihm zur Erlangung seiner geliebten Clemencia, die ihm von deren Vater verweigert wird, be-

[109]) Folgende, dem Urdemales in den Mund gelegte Bemerkungen über die Requisite eines guten Schauspielers verdienen hier eine Stelle:

„Ein Schauspieler muß vor allen Dingen ein starkes Gedächtniß haben, dann eine behende Zunge, und drittens muß seine äußere Erscheinung eine gefällige sein. Eine schöne Figur ist ihm unerläßlich, wenn er Liebhaber spielen will; seine Haltung darf nicht affectirt, seine Recitation nicht übertrieben sein. Er muß mit Ungezwungenheit und doch mit Sorgfalt spielen, muß als Greis ernst, als Jüngling lebhaft, als Verliebter leidenschaftlich, als Eifersüchtiger wüthend sein. Er muß in solcher Art und mit solcher Kunst darstellen, daß er sich ganz und gar in die dargestellte Person verwandelt. Er muß mit gewandter Zunge den Versen ihr Recht widerfahren lassen, und die todte Fabel zum Leben auferwecken; er muß dem lachenden Gesichte plötzlich Thränen entlocken und dann wieder bewirken können, daß man vom Weinen zum Lachen übergeht; endlich wird es sein Probstein sein, ob sich der Ausdruck, den er selbst annimmt, auf den Gesichtern aller Zuschauer zeigt; ist das der Fall, so darf der Schauspieler vortrefflich genannt werden.

hülflich zu sein. Der Letztere, Martin Crespo, ist eben Alcalde geworden und übt zum ersten Male seine richterlichen Functionen aus. Das liebende Paar stellt sich nun, auf Pedro's Rath, als Hirt und Hirtin verkleidet, vor den Richterstuhl, verklagt den eigensinnigen Alten, welcher die Heirath hindere, und weiß sich einen Spruch zu erlisten, der diesen verurtheilt, in die Ehe einzuwilligen. Die folgenden Scenen schildern die festlichen Züge und Tänze, mit denen die St. Johannisnacht gefeiert wird. Der spanische Aberglaube behauptet, daß die Mädchen, welche sich in dieser Nacht mit den Füßen in einen Eimer voll Wasser stellen und ihr aufgelöstes Haar im Winde flattern lassen, durch irgend ein Zeichen erfahren, wer ihr künftiger Mann sein werde. Pedro weiß bei dieser Gelegenheit zu veranstalten, daß mehrere junge Bauerdirnen, welche das Experiment machen, Zeichen von den Burschen erhalten, von welchen sie geliebt werden, und ihnen daher ein williges Gehör schenken. Hierauf tritt eine Zigeunerbande auf, unter die sich Pedro mischt und unter welcher er bald durch seine listigen Streiche zu großem Ansehen gelangt. Die Truppe kommt in ein Städtchen, wo eine alte Wittwe wohnt, die, wie erzählt wird, ihr ganzes Haus voll Säcken Geldes hat, aber nie anders einen Heller von ihren Schätzen ausgibt, als um Gebete zur Erlösung ihrer verstorbenen Verwandten aus dem Fegefeuer zu stiften. Pedro verkleidet sich nun in einen Almosen sammelnden Eremiten, trabt auf einem Esel durch die Straßen des Städtchens und macht am Ende laut betend vor dem Hause der Alten Halt. Er erzählt, es schmachte noch eine ganze Generation ihrer Vorfahren im Fegefeuer; diese hätten eine Berath-

schlagung gehalten und beschlossen, eine der unglücklichen Seelen aus ihrer Mitte in die Oberwelt zu deputiren, um die mildthätige und reiche Enkelin, durch deren Schätze sie allein erlöst werden könnten, zu ihren Gunsten zu stimmen. Er selbst sei diese Fegefeuerseele. Er entwirft nun eine grause Schilderung von den Schrecken des Purgatoriums und von den Qualen, die jeder einzelne von den Ahnen der Alten zu leiden habe, und rührt die letztere so, daß sie mit zwei gefüllten Geldsäcken herunterkommt, die sie dem Pedro überliefert. Die weitere Handlung der Comödie knüpft sich nun an das Schicksal eines jungen Mädchens, das sich unter der Zigeunertruppe befindet und, wie die Gitanilla, sich zuletzt als die Tochter vornehmer Eltern ausweist. Im dritten Akt tritt Pedro de Urdemales unter eine Schauspielertruppe und kommt mit dieser an den Hof, wo sie eine Vorstellung geben soll; er trifft hier das Zigeunermädchen, zu dem er eine Neigung gefaßt hat, als Hofdame wieder, redet sie in seiner Comödiantentracht als König mit scherzhaften Worten über den Wechsel der menschlichen Schicksale an und kündigt am Schlusse in komischer Weise den Beginn des Stückes an: „Ihr seht, daß der König da drinnen auf den Anfang der Vorstellung wartet, und daß es nicht für Alle möglich ist, Eintritt zu der großen Comödie zu erhalten, die unser Director aufführt, indem Hellebardiere und Lanzenknechte allen Mosqueteros den Zugang wehren. Morgen auf dem Theater wird eine gespielt werden, die Ihr für wenig Geld von Anfang bis zu Ende sehen könnt; und Ihr werdet sehen, daß sie nicht (wie man es tausend Mal erblickt hat) mit einer Heirath endigt, und daß die Dame nicht in der einen Jornada

niederkommt, während der Sohn in der anderen schon einen Bart hat, tapfere Thaten vollbringt, nach Kräften um sich haut, die seinen Eltern widerfahrenen Beleidigungen rächt und zuletzt König eines gewissen Königreichs wird, das auf keiner Landkarte zu finden ist. Von solchen Impertinenzen und anderen ähnlichen ist diese Comödie frei." Man kann das Letztere zugeben, und zugleich einzelne treffliche Details in diesem Stücke rühmend anerkennen, ohne deshalb die Anlage des Ganzen gutzuheißen.

Weniger mangelhaft in letzterer Beziehung, und überhaupt dem Plane nach das Beste der ganzen Sammlung sind **La Entretenida** und **El Laberinto de Amor.** Jene ist eine nicht ganz verwerfliche **Comedia de capa y espada,** welche später Moreto im **Parecido en la corte** nachgeahmt, aber freilich weit übertroffen hat. Die Fabel des Stücks nimmt folgenden Gang: Marcela, Schwester des Antonio de Almendarez, ist mit ihrem Vetter Silvestro verlobt, der mit der nächsten Flotte aus Amerika anlangen soll. Zu gleicher Zeit wird die Dispensation für die Heirath aus Rom erwartet. Unterdessen sucht ein Student Cardenio, der sich in Marcela verliebt hat, den Escudero der letzteren zu gewinnen, um sich durch ihn Eingang in das Haus des Don Antonio zu verschaffen. Der schlaue Escudero räth ihm, sich für den erwarteten Don Silvestro auszugeben, und gibt ihm alle nöthigen Notizen, um diese Rolle mit Wahrscheinlichkeit spielen zu können. So präsentirt sich denn Cardenio bei Don Antonio und wird als der Vetter aus Amerika willkommen geheißen; hierauf aber zeigt er sich so wenig geschickt in Fortführung seines Unternehmens, daß er Marcela's Gunst in keiner Art zu gewinnen weiß; bald

darauf wird sein Betrug entdeckt, indem der wahre Vetter anlangt und die Identität seiner Person beweist. Allein auch Silvestro's Vermählung mit Marcela wird vereitelt, indem die Nachricht anlangt, der Papst habe die Dispensation verweigert. Mit dieser einfachen Haupthandlung ist eine andere episodische verwebt. Don Antonio liebt eine gewisse Marcela Osorio, welche mit seiner Schwester nicht allein den Namen, sondern auch die sprechendste Aehnlichkeit des Gesichts gemein hat und von ihrem Vater Don Pedro in ein Nonnenkloster gethan worden ist. Don Antonio weiß das Letztere nicht und ist über das Verschwinden der Geliebten außer sich, so daß er oft gegen seine Schwester, durch die Aehnlichkeit getäuscht, in Liebesklagen ausbricht. Ein Freund des Don Antonio gibt diesem Kunde von Marcela's Aufenthalt und weiß von Don Pedro die Einwilligung in die Vermählung seiner Tochter zu erhalten. Marcela hat indessen schon über ihre Hand verfügt und einem gewissen Don Ambrosio schriftlich das Heirathsversprechen gegeben. Ambrosio findet sich mit dieser Schrift im Hause des Don Antonio ein, indem er dessen Schwester für seine Marcela hält; eben dort trifft er den Pedro Osorio, der über die Verheirathung seiner Tochter mit Don Antonio unterhandelt. Don Ambrosio zeigt nun das Heirathsversprechen vor, Pedro jedoch verweigert die Einwilligung und besteht auf der Vermählung mit Don Antonio; aber dieser, da er erfährt, daß Marcela schon einem Anderen ihr Wort gegeben, tritt zurück und so kommt keine der projectirten Ehen zu Stande, in Bezug worauf am Schlusse des Stückes der Gracioso mit einem satirischen Seitenblick auf die Mehrzahl der spanischen Comödien, in denen sich

immer Alles paaren muß, sagt: „Somit verheirathet sich denn Keiner; die Einen nicht, weil sie nicht wollen, die Anderen nicht, weil sie nicht können, und ich bitte Euch, mir ein Zeugniß auszustellen, daß die **Entretenida** ohne Heirath endigt.“

El Laberinto de Amor ist ein romantisches Lustspiel voll interessanter Situationen, wenn auch etwas verworrener Intrigue. Der Hauptfehler dieses Stückes liegt darin, daß sich die nämlichen Motive darin zu häufig und an zu vielen verschiednen Individuen wiederholen. Wir haben hier vier oder fünf verkleidete Prinzen und zwei Prinzessinnen, die sich im Laufe des Stücks mehrere Male verkleiden, und man hat daher Mühe, sich aus diesem Gewirr von Costümirungen herauszufinden. Die Grundlage der Handlung ist übrigens glücklich ersonnen. Rosamira, die Tochter des Herzogs von Novara, hat verschiedne Bewerber, die sich zum Theil verkleidet am Hofe ihres Vaters aufhalten; der Letztere aber hat ihre Hand an Manfred, Herzog von Rosena, vergeben, der eben zur Verlobungsfeier erwartet wird. Da tritt der Prinz Dagoberto auf, klagt die Prinzessin des verbrecherischen Umgangs mit einem Ritter des Hofes an und macht sich anheischig, die Wahrheit dieser Aussage im feierlichen Kampfe zu erhärten. Die beabsichtigte Heirath wird nun rückgängig, Rosamira in einen Kerker geworfen und zum Tode verurtheilt, falls sich nicht ein Ritter findet, der ihre Unschuld als Sieger im Kampfe darthut. Es wird ein Gottesgericht angeordnet; die Prinzessin, mit schwarzem Schleier verhüllt, wird vorgeführt; eine ganze Schaar von Rittern steht bereit, ihre Ehre zu vertheidigen und nur Dagobert, der Ankläger, fehlt. Nach-

dem man ihn eine Zeit lang erwartet, erscheint er, aber in friedlicher Tracht, an seiner Seite eine verschleierte Dame, und erklärt, die Unschuld Rosamira's gegen Jeden, der sie bezweifeln sollte, darthun zu wollen; in der äußersten Gefahr, die Geliebte zu verlieren, habe er zu dem Mittel gegriffen, sie fälschlich anzuklagen, um sie der Vermählung mit dem Herzog von Rosena zu entziehen; der beste Beweis, daß er selbst sie für unschuldig halte, sei, daß er sich mit ihr vermählt habe; und nun hebt er den Schleier der von ihm hereingeführten Dame; es ist Rosamira, die aus dem Kerker zu entfliehen gewußt und eine Andere an ihrer Stelle zurückgelassen hat; diese vermeintliche Prinzessin aber ist eine andere Fürstin, die sich verkleidet aus Liebe zu Manfred an den Hof von Novara begeben und sich im Kerker mit diesem, der sie für Rosamira hielt, verlobt hat.

Mit weit uneingeschränkterem Lobe, als alle diese Comödien, dürfen die acht Zwischenspiele genannt werden, die in demselben Bande enthalten sind. Um in dieser Gattung zu glänzen, waren dem Cervantes alle erforderlichen Eigenschaften verliehen, und er ist darin von keinem seiner Nachfolger übertroffen worden. Auf poetische Geltung leisten solche burleske Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben freilich meistens von vorn herein Verzicht; wo sie aber so reich mit Witz und Humor gesättigt, mit so vielen feinen und geistvollen Zügen ausgestattet sind, wie hier, da wird sich ihnen auch ein höherer Werth nicht absprechen lassen. Unvergleichlich, ein wahres kleines Meisterwerk ist namentlich das **entremes del retablo de las maravillas**, das Vorbild von Pirons bekanntem **faux prodige**. Der nächste Rang nach diesem möchte der **Cueva de Sala-**

manca anzuweisen sein, einer sehr ergötzlichen Farce, die auf denselben alten Volksschwank gegründet ist, der auch den „fahrenden Schüler" von Hans Sachs und die französische Operette **le Soldat magicien** veranlaßt hat. Die andern, wie **el Rufian viudo**, **el viejo zeloso** u. s. w., reihen sich den obigen nicht unwürdig an. Die Diction aller dieser Entremeses, in zweien versificirt, in den übrigen Prosa, verbindet sehr glücklich die Nachahmung der Sprache des gewöhnlichen Lebens mit der feinsten literarischen Cultur [110a]).

Wir kehren von der Abschweifung, zu der die spätern Werke des Cervantes veranlaßt haben, in die Gränzen des vorliegenden Abschnitts der spanischen Theatergeschichte zurück, um zunächst der schon oben beiläufig erwähnten Trauerspiele des Argensola zu gedenken.

Luperico Leonardo, der ältere der beiden in der Literatur mit Recht berühmten Brüder Argensola, geboren zu Barbastro im Jahre 1565, brachte als zwanzigjähriger Jüngling, also um 1585, drei Tragödien, **la Isabela**, **la Alejandra** und **la Filis** auf den Bühnen von Saragossa und Madrid zur Aufführung [110b]). Der Beifall, den diese Stücke fanden, war, auch noch nach andern Zeugnissen, als dem des Cervantes, ein allgemeiner und außerordentlicher, veranlaßte aber ihren Verfasser nicht, die betretene Bahn weiter zu verfolgen. Die späteren Dienststellungen, in die Argensola als Secretair der Kaiserin Maria von Oestreich, als Kammerherr des Erzherzogs Albert und zuletzt als

110a) Vier von diesen Zwischenspielen finden sich deutsch in meinem Spanischen Theater, Frankfurt a. M. 1845, Band I.

110b) **Sedano, Parnaso español T. VI.**

Staatssecretair des Vicekönigreichs Neapel trat, entrückten ihn der unmittelbaren Veranlassung zu ferneren Theaterdichtungen und ließen seinem poetischen Talent nur die Muße, sich in lyrischen Compositionen zu versuchen, durch die er verdienten Ruhm erworben hat. Er starb im Jahr 1613, ohne seine Tragödien in Druck gegeben zu haben, von denen die eine untergegangen zu sein scheint, die beiden andern in Vergessenheit gerathen waren, bis sie im vorigen Jahrhundert wieder zum Vorschein kamen [111]).

Wer die Lesung dieser beiden, der Isabella und der Alexandra, mit hohen, durch die Lobeserhebungen des Cervantes gespannten Erwartungen beginnt, wird sich sehr enttäuscht finden und am Ende gestehen müssen, daß in beiden die vollendete Eleganz der Diction und einzelne gelungene Scenen ziemlich das einzige Lobenswerthe seien. Erfindung und dramatische Gestaltung des Stoffs sind durchaus verfehlt und in noch höherem Maaße, als dies schon bei den Tragödien des Virues getadelt wurde, aus jenem verkehrten Sinne hervorgegangen, der in gehäuften Vorfällen und Gräueln die Wirkung sucht. Todtschläge und Vergiftungen, Martern und Hinrichtungen, Geistererscheinungen und Wahnsinn, alle Arten von Schrecknissen werden dermaßen gehäuft, daß die Eindrücke, die sie einzeln hervorrufen könnten, sich gegenseitig aufheben und Abstumpfung statt Erschütterung des Gemüths zur Folge haben. An gehörige Verarbeitung und Gliederung des Stoffs ist nicht zu denken; die Scenen sind unharmonisch und kunstlos an einander gereiht; die Action drängt sich bald

[111]) Sie erschienen im 6. Bande des Parnaso español zum ersten Mal im Druck.

dergestalt, daß man ihr nicht zu folgen vermag, bald stockt sie und pausirt gänzlich in ungehörig langen Monologen. Das Motiv in der Isabella (vermuthlich aus der Episode von Olinth und Sophronia bei Tasso hervorgegangen) hätte zu einer ächten Tragödie erwachsen können; hier aber wird es ganz von Beiwerken erdrückt, die den bei weitem größeren Raum einnehmen; neben der Haupthandlung und in ganz losem Bezug zu ihr stehend, laufen drei bis vier triviale Liebesintriguen, die alle mit Mord und Todtschlag endigen. Der Inhalt der Alexandra ist kürzlich folgender: Der Feldherr Acoreo hat den König Ptolomäus von Aegypten umgebracht und sich auf dessen Thron gesetzt; nicht minder hat er seine Gemahlin ermordet und sich mit der schönen, aber nichtswürdigen Prinzessin Alexandra vermählt. Die Letztere ist von verschiednen Liebhabern umgeben, die von dem Tyrannen der Reihe nach hingerichtet werden; sie selbst wird gezwungen, sich in dem Blute des einen zu waschen und dann Gift zu nehmen. Unterdessen hat Orodante, ein im Palast lebender Jüngling, in Erfahrung gebracht, daß er ein Sohn des ermordeten Königs Ptolomäus sei, und hat Anhänger geworben, mit deren Hülfe er den Vater rächen und den Tyrannen stürzen will. Der Aufruhr beginnt; Acoreo sieht sich von allen Seiten verlassen, erblickt den Geist des Ptolomäus, der ihm seinen Sturz weissagt, und verschanzt sich in einem festen Thurm. Hier ermordet er vor den Augen der Zuschauer mehrere Kinder, die er als Geißeln der Bürger von Memphis bei sich hat, und schleudert ihre Köpfe unter die Belagerer; dann wird er selbst von seinen Begleitern umgebracht, die sein Haupt dem Acoreo überbringen, aber von diesem wieder

als Verräther hingerichtet werden. Darauf zeigt sich Sila, die Tochter des gestürzten Tyrannen, auf der Spitze des Thurmes; Orodante macht ihr von unten eine Liebeserklärung und sie fordert ihn auf heraufzukommen; er folgt der Einladung; kaum aber ist er oben, so stößt sie ihm einen Dolch in's Herz und stürzt sich selbst von der Höhe des Thurmes herab. Am Schluß erscheint die Tragödie, die schon den Prolog gesprochen, explicirt die Moral des Stücks und bittet um Beifall. — Man sieht, wie sich auch hier die Grundlage der Handlung leicht zum wahren Trauerspiel hätte gestalten können, wie sie aber unter den Händen des Dichters völlig zur Caricatur ausgeartet ist; wie die beabsichtigte Wirkung grade in der Häufung gewaltsamer und entsetzlicher Katastrophen verloren geht, und wie der Verfasser bei aller Anstrengung, sich auf der Höhe des tragischen Kothurns zu halten, nicht selten in's Läppische und Lächerliche verfällt.

Um den Beifall, den diese unreifen Werke selbst in den Augen eines Kenners wie Cervantes fanden, einigermaßen zu erklären und dem Talent des Argensola Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, müssen wir indessen hinzufügen, daß sich in beiden Stücken, bei allem Mangel einer künstlerischen Zusammenordnung und unter einem Wust von Ungehörigkeiten viele ächt poetische Züge finden, und daß Sprache und Versification sich durch einen Schwung, eine Reinheit und eine Politur auszeichnen, wie sie weder von Virues noch von Cervantes erreicht worden waren. Und diese besseren Eigenschaften müssen vornämlich maaßgebend sein, wenn man den Unterschied dieser Tragödien von den rohen Lärmstücken, zu denen sie der Materie nach zu ge-

hören scheinen, feststellen und den bildenden Einfluß ermessen will, den sie auf die übrige Bühnenliteratur üben konnten.

Mit den Werken des la Cueva, Artieda, Virues, Cervantes, Argensola und weniger Anderer, die sich um sie gruppiren [112]), ist der Kreis der höheren Kunstdramen aus der dem Auftreten des Lope de Vega unmittelbar vorhergehenden Periode beschlossen. Begreiflicher Weise konnten diese, im Ganzen doch nicht sehr zahlreichen Productionen die Bedürfnisse der Bühnen nicht ausfüllen, und die Schauspieler sahen sich also nach wie vor veranlaßt, die Lücken ihrer Repertoirs aus eigenen Mitteln zu ergänzen. Wir finden demnach noch bis in den folgenden Zeitraum hinein zahlreiche Histrionen genannt, die sich zugleich mit Comödienschreiben abgaben. Eine Reihe hierher gehöriger Namen ist schon oben angeführt worden; daran schließen sich weiter Alonso und Pedro de Morales, zwei noch später unter Philipp **III.** und **IV.** sehr berühmte Schauspieler, die jedoch mit dem Beginn ihrer Wirksamkeit noch den achtziger Jahren angehören [113]), Villegas, dem Rojas die Autorschaft von vierundfünfzig Comödien und vierzig Zwischenspielen zuschreibt, Grajales, Zorita, Mesa, Sanchez, Rios, Avendaño, Juan de Ver-

[112]) Hierher gehören vermuthlich auch zwei Tragödien, die Dido und die Zerstörung Constantinopels, von Gabriel Lasso de la Vega, gedruckt in dessen **Romancero. Alcalá, 1587.** S. **Hijos ilustres de Madrid.**

[113]) Einer dieser beiden Morales, man weiß nicht welcher, war der Verfasser einer beliebten Comödie **el Conde loco**, die Rojas als gleichzeitig mit den Tragödien des Virues nennt. (S. **Navarrete V. d. C.**, S. 530.)

gara, Castro, Caravajal und Andres de Claramonte.

Der immer wachsende Hang des Volks zum Theater, die zunehmende Anzahl der Schauspieler und verschiedne Uebelstände, die sich in die Darstellungen eingeschlichen hatten, wie die Aufführung freier Tänze und das Absingen anstößiger Lieder, lenkten um's Jahr 1586 die Aufmerksamkeit der Regierungsbehörden auf das Schauspiel und erregten Zweifel über die Statthaftigkeit desselben überhaupt. Die deßhalb befragten Theologen waren in ihren Meinungen getheilt, indem die Einen gegen alle dramatischen Aufführungen eiferten, die Andern sie im Allgemeinen gestattet wissen wollten und nur auf Unterdrückung der einzelnen Mißstände drangen. In letzterem Sinne gab namentlich ein gewisser Alonso de Mendoza, Augustinermönch zu Salamanca, sein Gutachten ab, indem er ausführte, wie das Schauspiel an sich eine erlaubte und dem Volke heilsame Unterhaltung, und wie es auch in Spanien nicht so entartet sei, daß ein Verbot desselben nöthig scheinen könne; man habe nur die lasciven Tänze und Gesänge, an denen mit Recht Anstoß genommen werde, zu verbannen. Glücklicher Weise fand diese mildere Ansicht bei den Autoritäten Eingang und im Jahre 1587 erfolgte eine förmliche, mit dem Votum berühmter Theologen versehene, Erlaubniß der Schauspiele unter der angeführten Einschränkung, die indessen nicht einmal besonders eingeschärft wurde. Einige hatten ein Verbot wider das Auftreten der Weiber auf der Bühne in Vorschlag gebracht, und die frühere Sitte, wonach die Frauenrollen von Knaben gespielt wurden, wieder zurückzuführen gewünscht; hierauf jedoch ging man nicht

ein; im Gegentheil ward der neue Brauch für den minder anstößigen erklärt.

Diese öffentliche Autorisation gab den Theatern einen neuen Schwung; die Zahl der Comödiendichter, der Schauspieler und der Schauspielerinnen vermehrte sich zusehends, auch die beschränkenden Verordnungen wegen der Tänze waren leicht umgangen; und die Bühne gegen weitere Angriffe der Geistlichkeit sicher zu stellen, dienten besonders die religiösen Comödien und dramatisirten Lebensläufe der Heiligen, die um diese Zeit in große Aufnahme kamen. Hier war, neben dem frommen Zwecke, dem ein Theil der Theatereinnahme zu Gute kam, ein neues Mittel gefunden, um alle von den Rigoristen gemißbilligten Licenzen der Scene mit dem Schleier der Religion zu bedecken. Ein eifriger Vertheidiger des Schauspiels ging sogar so weit, den Heiligencomödien einen gleich großen Einfluß auf Erweckung des religiösen und ascetischen Sinnes zuzuschreiben, wie den Predigten der Geistlichen; denn es sei bekannt, daß oftmals Schauspieler, die das Leben des St. Franciscus und anderer Heiligen gespielt, so wie auch nicht selten Zuschauer, von plötzlicher Reue getroffen, unmittelbar aus dem Theater in's Kloster gegangen und in den Orden des dargestellten Heiligen getreten seien. Im Gegensatz hierzu erzählt der Pater Mariana, eine berühmte Comödiantin, die in der Rolle der Magdalena die Zuschauer oft zu Thränen gerührt habe, sei gefänglich eingezogen und von demselben Schauspieler schwanger gefunden worden, der in dem nämlichen Stück den Christus gespielt habe [114]).

[114]) Pellicer S. 121. — Mariana, de Spectaculis, cap. 15.

Als bekannte Verfasser von **Comedias de Santos** noch vor Lope de Vega nennt Rojas den Pedro Diaz (**el Rosario**) und Alonso Diaz (**San Antonio**). Die Manie, dergleichen Stücke zu schreiben, ward so allgemein, daß ihm zufolge in Sevilla kein Dichter blieb, der nicht seinen Heiligen auf die Bretter gebracht hätte.

Unter den Theaterdichtern dieser Jahre machen sich denn auch schon verschiedne der berühmtesten aus der folgenden Periode bemerkbar. So Lope de Vega, Tarrega, Gaspar Aguilar und Andere. Lope hatte, seiner eignen Aussage nach, schon mit eilf und zwölf Jahren, also um 1574, Comödien geschrieben und er wird auch im späteren Jünglingsalter nicht ganz pausirt haben; zwei seiner Stücke aus dieser früheren Zeit sind uns sogar noch aufbewahrt; allein der Zeitpunkt, von welchem an seine speciellere und einflußreichere Thätigkeit für die Bühne und mit ihr eine neue Epoche für die letztere beginnt, fällt erst nach dem Jahre 1588 und außerhalb der Gränzen dieses Abschnitts. Des Zusammenhanges wegen scheint es daher angemessen, die Darstellung seiner Anfänge so wie derer seiner mitstrebenden Zeitgenossen gleichfalls der folgenden Abtheilung der spanischen Theatergeschichte aufzubehalten. Erst dort wird auch der geeignete Ort sein, das Wesen der verschiednen Gattungen spanischer Bühnenstücke, als der **Comedias de capa y espada, de ruido** u. s. w., in seinen springenden Punkten zu bezeichnen; denn wenn gleich diese Gattungen, den allgemeinen Grundzügen nach, schon in der bis jetzt behandelten Periode hervortreten, so erscheinen sie doch erst in der folgenden bis in's Einzelne hinein in jener

Weise ausgebildet, die sich nachher fast zwei Jahrhunderte lang behauptet hat.

Daß eine scharfe, durch ein bestimmtes Jahr bezeichnete, Scheidung der beiden Perioden nicht Statt finden könne, daß beide vielfach und oft unmerklich in einander hinüberspielen, bedarf übrigens wohl kaum der Erinnerung. Es muß uns genügen, den Einschnitt zwischen die Geschichte der ältern Gestalt des spanischen Schauspiels und der neuen Wendung desselben im Allgemeinen in die Zeit von 1588 bis 1590 fallen zu lassen, dabei jedoch immer die Uebergänge, die sich Jahre weit vor- und rückwärts erstrecken können, im Sinne zu behalten.

Hier, an der Gränze der neuen und wichtigsten Periode des spanischen Theaters, wird es zweckmäßig sein, noch einen allgemeinen Rückblick auf das zuletzt betrachtete Entwicklungsstadium des Drama's zu werfen und mit wenigen Umrissen den Zustand anzugeben, in dem wir dasselbe verlassen. — Das Bedürfniß und die Kraft, ein nationales Schauspiel zu erzeugen, haben sich vielfach kund gegeben, aber die Mittel zu seiner Hervorbildung sind noch ungleich. Die verschiedenartigen Versuche haben sich noch um kein festes Centrum gerundet, sich noch keiner sicheren Norm und Regel der Kunst untergeordnet. Die Bestrebungen, der Nachahmung der antiken Tragödie und Comödie in ihrer falschen Auffassung Eingang zu verschaffen, sind zwar an dem entschiedenen Willen der Nation gescheitert, haben jedoch üble Vorurtheile und Angewohnheiten hinterlassen, die sich bald in einer dem Wuchs des volksthümlichen Drama's hinderlichen Kritik, bald in theilweisem Anklammern an vermeintliche Regeln, bald in den aus Seneca erwach-

senen Atrocitäten des Virues und Argensola kund geben. Fast alle Theaterstücke treiben rathlos zwischen zwei Extremen umher, der äußersten Extravaganz und Verwilderung des Plans und der Armuth an dramatischem Inhalt; und wenn jene der Beschneidung und Reinigung, so bedarf diese der Ausfüllung mit reicherer Handlung. Was eine harmonische Organisation aufzuweisen hat und drastisches Leben mit überlegter Construction des Ganzen zu vereinigen weiß, ist verhältnißmäßig sehr wenig; selbst wo ein durchgehender Hauptfaden des Interesses vorhanden ist, liegt er hinter einer Menge übel eingeschalteter Episoden versteckt, die großentheils auf triviale Liebesgeschichten gegründet sind. Auch der wahrhaft dramatische Ton wird selten recht getroffen und meist vom lyrischen und epischen überwuchert oder in Bombast und hochtrabendem Phrasenpomp ganz erstickt. Auf dem Theater stellen sich sodann ungefüge, nur auf augenblickliches Gefallen berechnete und mit dem Augenblick wieder verschwundene Productionen mit den Leistungen der ernster strebenden Dichter in Conflict und vollenden das Bild eines anarchischen Zustandes der Bretterwelt. Diesen Schattenseiten fehlt es indessen keineswegs an einzelnen Lichtpunkten. Selbst in den Irrungen, welche die Blüthe des Drama's noch nicht zur vollen Entfaltung kommen lassen, zeigt sich ein Geist der Strebsamkeit, ein Suchen und Ringen nach dem Besten und Angemessensten, das die herrlichsten Früchte für die Folgezeit verspricht. Indem auf der einen Seite verwegne und regellose Compositionen, bei allem ihrem Mangel an Haltung und künstlerischer Durchbildung, von gährendem Schöpfungstriebe zeugen, kann auf der anderen den kritischen Hinweisungen auf die

von den Alten aufgestellten Gesetze und den Versuchen, sich den antiken Vorbildern zu nähern, ein ehrenwerthes Streben nicht abgesprochen werden. Wäre das spanische Schauspiel nicht über diese Stufe hinausgegangen, so würde es allerdings die eigentliche Lösung seiner Aufgabe noch schuldig geblieben sein; aber das Vorhandensein vielversprechender Anfänge zu einem ächt volksthümlichen Theater im höheren Styl könnte nicht geläugnet werden. Auch erscheinen manche der Grundzüge des späteren Nationalschauspiels im Allgemeinen schon durchaus festgestellt. Es kommt hier nur darauf an, den Kern von den Umhüllungen zu unterscheiden. Die Sonderung des Tragischen vom Komischen sucht sich zwar in mehreren Stücken noch zu behaupten, allein überall — das sieht man leicht — mit großer Anstrengung; selbst in denen, welche, wie die Numantia des Cervantes, am meisten bemüht sind, den tragischen Ton in seiner Reinheit aufrecht zu halten, drängen sich überall Züge ein, die vielmehr der Comödie angehören. Eine Vorliebe für einheimische Stoffe macht sich überall bemerkbar; oder wenn ein Motiv anderswoher entlehnt wird, assimilirt es sich sogleich den eigenthümlich spanischen Begriffen und Vorstellungsweisen. Die durch Lope de Rueda in Aufnahme gebrachte prosaische Comödie mit dem Princip des Copirens der gemeinen Wirklichkeit ist zu einem untergeordneten, kaum noch der Literatur angehörenden Bestandtheil der Repertorien herabgesunken, und als Ziel, zu dem der Entwicklungsgang der Kunst entschieden hindrängt, liegt die Ausbildung eines auf nationale Bedingungen gegründeten höheren Kunstdrama's vor. Um die metrische Form zu bilden, vereinigen sich die na-

tionalen und die italienischen Versmaaße, nur daß man in ihrer Anwendung noch nicht das passendste System gefunden hat und die Maaße der Italiener, namentlich die Octaven, die später für die prägnanteren Stellen aufgespart bleiben, auch im gewöhnlichen Dialog vorwalten läßt. Die Eintheilung in drei Jornadas ist, wie wir sahen, seit Virues zur allgemein recipirten geworden. Im Einzelnen sodann heben sich auch schon die verschiednen Gattungen hervor, in welche man das spanische Schauspiel während seiner Blüthezeit zerlegte. **Comedias de capa y espada,** deren Keim wir schon bei Torres Naharro entdecken konnten, sind unter eben diesem Namen schon vor Lope de Vega bekannt (Cervantes, **Adjunta al Parnaso**). Von **Comedias de ruido** oder **de Teatro,** historischen, mythologischen oder ganz erfundenen Inhalts, haben wir in den Stücken des la Cueva, Virues u. s. w. verschiedne Beispiele kennen gelernt; von den geistlichen Schauspielen, namentlich den dramatisirten Heiligenlegenden gesehen, wie sie aus den Kirchen und von den Straßen auf die Theater übergegangen. In Betreff der zur Darstellung an gewissen Feiertagen, namentlich am Frohnleichnamsfest, bestimmten Autos ward bemerklich gemacht, wie uns von dieser Gattung aus den letzten Decennien vor 1590 weder Reste noch specielle Nachrichten aufbewahrt seien, wie jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach, gerade in diese Zeit ihre mehr und mehre Annäherung an die besondere Gestalt falle, in welcher sie bei Lope und seinen Zeitgenossen auftreten.

Am Beschlusse des vorliegenden Buches stehen füglich einige Notizen über die spanischen Nationaltänze und ihren Zusammenhang mit der Schaubühne, dessen schon beiläufig gedacht wurde. Es scheint unnöthig, hierbei innerhalb eines geschlossenen Zeitabschnittes zu bleiben, vielmehr passend, das ganze Gebiet auf einmal zu überblicken.

Pantomimischer Tanz, zu gesungenen Melodien ausgeführt, zeigt sich seit frühester Zeit in Spanien heimisch und scheint namentlich bei den Basken, den muthmaßlichen Urbewohnern der Halbinsel, in das Dunkel der ersten Vorzeit, wo die Forschung allen Boden verliert, hinaufzusteigen [115]). Die Schilderungen, welche Römische Schriftsteller von der Kunst der Gaditanischen Tänzerinnen entwerfen, begünstigen die Annahme, daß die spanischen Tänze schon damals in ähnlicher Art wie der heutige Fandango und Bolero mit lebhaften Bewegungen und Gesticulationen verbunden gewesen und zum Schall der Castagnetten ausgeführt worden seien [116]). Aus den Asturischen Bergen scheint die alte Lieblingssitte von Neuem in die wiedereroberten Provinzen herabgestiegen zu sein und hier in den mittleren Jahrhunderten ihre weitere Ausbildung erhalten zu haben [117]). Auf letztere übten wahrscheinlich die Joglares bedeutenden Einfluß, da die Abfassung von Tanzliedern (**baladas** und **dansas**) ganz besonders in ihr

[115]) S. oben S. 70.

[116]) **Juvenal. Sat. XI. v. 162. — Martial. Lib. III. Ep 63, v. 5, Lib. I ad Taranium, et passim. — Plin. Lib. I. Epist. 15. — Gonzalez de Salas, Ilustracion á la Poetica de Aristoteles, Seccion VIII.**

[117]) **Jovellanos, Memoria sobre las diversiones públicas Madrid, 1812.** S. 17.

Kunstbereich fiel [118]). Zu den älteren, schon im Mittelalter üblichen Tänzen gehören die **Gibadina**, die **Alemanda**, der **Turdion**, die **Pavana**, der **Piedegibao**, die **Madama Orliens**, der **Rey D. Alonso el Bueno** u. s. w. [119]). Im Allgemeinen unterschied man **Bayles** und **Danzas**, von denen jene mit Bewegungen der Arme und Hände verbunden waren, diese nicht. Schon in den ersten rohen Versuchen des Drama's spielte der Tanz eine Rolle; wie er namentlich bei den Darstellungen in den Kirchen einen wesentlichen Bestandtheil bildete, haben wir mehrfach hervorgehoben. Bei Encina, Gil Vicente und Torres Naharro pflegte er, während ein Villancico angestimmt wurde, das Schauspiel zu beschließen. Späterhin erscheint er auf den Theatern in zwiefacher Art, einmal in die Dramen selbst, vornämlich in die Entremeses und Saynetes, eingeschaltet, dann aber, indem er, unabhängig von den Stücken selbst, am Schluß der Vorstellung aufgeführt wird; das letztere war schon zur Zeit des Lope de Rueda der Fall [120]). Zu den Feierlichkeiten, durch welche das Frohnleichnamsfest verherrlicht wurde, gehörten als unumgängliches Erforderniß außer den Autos auch Tänze, deren nach den Municipalgesetzen der Stadt Carrion de los Condes von 1568 jedesmal mindestens zwei stattfinden sollten [121]).

Im Laufe des 16. Jahrhunderts kamen viele neue Tänze auf, die wegen ihrer freieren Bewegungen und üp-

[118]) Beispiel bei **Raynouard, Choix etc. II 242, 244; V. 40.**

[119]) **Lope de Vega, Dorotea,** A. I. — **Pellicer, Notas al D. Quijote.**

[120]) **Rojas, L. d. l. C**

[121]) **Jovellanos, l. c 54.**

pigen Stellungen vielfach anstößig gefunden wurden, aber bei'm großen Haufen so vielen Beifall fanden, daß sie die älteren sittsameren fast ganz in Vergessenheit zurückdrängten. Die Schriftsteller dieser Zeit sind voll von Klagen über die Lascivität des **Zapateado**, **Polvillo**, **Canario**, **Guineo**, **Hermano Bartolo**, **Juan Redondo**, der **Pipironda**, **Gallarda**, **Japona**, **Perra Mora**, **Gorrona** u. s. w.; am meisten aber entladet sich ihr Zorn auf die **Zarabanda**, die **Chacona** und den **Escarraman**, drei besonders beliebte, aber auch vor allen üppige Tänze, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf allen Bühnen Fuß gefaßt hatten und es vornämlich waren, was das Verdammungsurtheil der strengen Sittenrichter auf die theatralischen Vorstellungen lenkte. Besonders provocativ muß die Sarabande gewesen sein. Der Pater Mariana ließ sich angelegen sein, sie in einem eignen Kapitel seines Buchs **de Spectaculis** zu bekämpfen, in dem er ihr vorwirft, mehr Unheil angerichtet zu haben, als die Pest. Nach einer im Jahre 1603 gedruckten Schrift: „Höchst ergötzlicher Bericht von dem Leben und Tode der **Zarabanda**, der seligen Frau des **Anton Pintado** [122]), wie sie aus der Hauptstadt verbannt wurde und vor Betrübniß darüber starb, und von den Vermächtnissen, welche sie an die ihres Schlags und ihrer Cameradschaft hinterließ [123])", ward sogar ein Verbot

[122]) Name eines andern Tanzes.

[123]) **Relacion muy graciosa que trata de la vida y muerte que hizo la Zarabanda, muger que fué de Anton Pintado, y las mandas que hizo à todos aquellos de su jaez y camarada, y como salió desterrada de la Corte y de aquella pesadumbre murió. En Cuenca, año de 1603. 4.**

wider sie erlassen, das indessen wenig Erfolg gehabt zu haben scheint, denn noch zur Zeit Karl's II. sah die Gräfin d'Aulnoy sie auf dem Theater von San Sebastian [124]). Sie wurde, wie es scheint nur von Weibern getanzt, die Chacone dagegen paarweise und von Personen beiderlei Geschlechts [125]).

In der angeführten Schrift über die Sarabande ist noch von vielen andern verwandten Tänzen die Rede, die ihre Namen meist von den Anfangsworten der Lieder führen, zu denen sie getanzt wurden. Diese Lieder jácaras, letrillas, romances, villancicos), deren uns gelegentlich viele aufbewahrt sind, haben keine stehende Form, lassen aber großentheils in dem Refrain, der bisweilen mehrmals in jeder Strophe wiederholt wird, ihre Bestimmung erkennen. Sie wurden in der Regel mit Begleitung der Guitarre, zu Zeiten aber auch der Flöte und Harfe, gesungen; einige Tänzerinnen sollen die Geschicklichkeit besessen haben, zu gleicher Zeit zu tanzen und zu singen [126]).

[124]) Les entrenctes étaient mêlés de danse au son des harpes et des guitarres. Les Comédiennes avaient des castagnettes et un petit chapeau sur la tête C'est la coutume quand elles dansent, et lorsque c'est la sarabande il ne semble pas qu'elles marchent, tant elles coulent légèrement. Leur manière est toute différente de la nôtre, elles donnent trop de mouvement à leurs bras et passent souvent la main sur leur chapeau et sur leur visage avec une certaine grâce qui plaît assez. Elles jouent admirablement bien des castagnettes — Relation du voyage d'Espagne de la Comtesse d'Aulnoy. A la Haye, 1705.

[125]) S. die Novelle des Cervantes la ilustre fregona.

[126]) Gonzalez de Salas Ilustracion à la Poetica de Aristóteles, Seccion VIII.

Lope de Vega klagt in seiner Dorothea, die älteren Tanzweisen, wie die Gibadine und Allemande, seien so ganz in Vergessenheit gerathen, daß man nicht einmal mehr wisse, wie sie beschaffen gewesen; dieselbe Klage wird zwei Jahrhunderte später von einem eifrigen Vertheidiger der spanischen Nationalsitten gegen die Ausländerei der Afrancesados in Bezug auf die Sarabande, die Chacone, den Escaraman, den Zorongo und verwandte Gattungen wiederholt [127]). Wir sind daher nicht im Stande, eine genauere Beschreibung dieser von den ältern spanischen Schriftstellern so oft genannten Tänze zu liefern; so viel läßt sich indessen aus einzelnen Andeutungen bei letztern entnehmen, daß dieselben im Wesentlichen nach dem nämlichen Typus gebildet waren, welcher der **Jota**, dem Bolero, dem Fandango und andern zu Grunde liegt, freilich aber mehr Ausgelassenheit zeigten.

Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts, als sich in Folge der Prachtliebe Philipp's **IV**. der äußere Glanz bei den dramatischen Vorstellungen, namentlich auf dem Theater von **buen Retiro**, bedeutend vermehrte, dehnten sich die Tänze oft in bunten Verschlingungen und in mannigfaltiger Action zu größeren Ballets aus; verschieden jedoch von den leeren Schaustellungen, die man heute mit diesem Namen bezeichnet, indem die Tanzkunst immer Dienerin der Poesie blieb und durch Wort und Gesang, denen sie sich anschmiegte, ihre eigentliche Bedeutung erhielt. Namhafte Dichter verschmähten nicht, dergleichen zu componiren, wie

[127]) **Coleccion de las mejores Coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar à la Guitarra Por D. Preciso. Madrid, dos tomos. Tomo I. pag. XII.**

Quevedo und Luis de Benavente [128]), oder wie Lope, Antonio de Mendoza, Calderon und Andere, in ihre Festspiele einschalten zu lassen.

Hierher gehören auch die sogenannten **Danzas habladas** oder Ballets mit allegorischen und mythologischen Figuren, die, wie die Schilderung eines solchen im Don Quijote beweist (**P. II. c. 20.**), schon zur Zeit des Cervantes beliebt waren, ihre höchste Ausbildung aber erst am Hofe Philipp's IV. erhielten, wo sie bei festlichen Gelegenheiten mit aller ersinnlichen Pracht des Costüms und der Decorationen, und oft von den fürstlichen Personen selbst aufgeführt wurden [129]).

Von solchen pomphaften Auszügen, denen man eine Zeit lang nur zu viel Raum auf dem Theater gönnte, wurden die einfacheren und ungeschminkten Nationaltänze in den Hintergrund gedrängt und allmälig von den Bühnen vertrieben. Es scheint, daß um den Anfang des 18. Jahrhunderts die Sarabande, die Chacone und ihre Sippschaft fast ganz in Vergessenheit gerathen waren; ihre Namen wenigstens kommen fortan immer seltner vor. Eine analoge, nur minder freie und ausgelassene Form des Tanzes aber lebte indessen unter den Landbewohnern fort und

[128]) **Poesias de Francisco de Quevedo. Brusselas, 1670, T. III. p. 233.— Joco-Seria, Burlas, Veras, ó Reprehension moral y festiva de los desordenes publicos en doce Entremeses representados, y veinte y quatro cantados. Van insertas seis Loas y seis Jacaras, que los Autores de Comedias han representado y cantado en los Teatros de esta Corte. Por Luis Quiñones de Benavente. Madrid, 1645.**

[129]) S. die **Obras liricas y comicas de D. Antonio Hurtado de Mendoza. Madrid, 1728.** S. **145** ff.

empfing hier ihre Ausbildung, bis sie an die Stelle ihrer Vorgängerinnen auf die Bühne trat. Einheimische Schriftsteller behaupten, daß die **Seguidillas** (ein Ausdruck, der zugleich den Tanz und das Lied, zu dem er ausgeführt wird, bezeichnet) in der Weise, wie man sie noch heute kennt, im Beginn des vorigen Jahrhunderts in der Mancha entstanden seien; der Name freilich ist bedeutend älter und kommt schon im D. Quijote vor (**Cap. XXXVIII**). Diese Seguidillas nun sind als die Wurzel der meisten jener Nationaltänze anzusehen, die noch gegenwärtig bei allen nicht von blinder Verehrung des Fremden geblendeten Spaniern beliebt sind und auch im Auslande Berühmtheit gewonnen haben. Eine Schilderung dieses Tanzes würde daher zugleich ein Bild der anderen, die mit geringen Modificationen dasselbe sind, wie des Fandango, Bolero u. s. w., darstellen. Wer aber vermag, Tänze und Melodien anders als in ihren äußerlichsten Umrissen zu beschreiben, da gerade das, was ihr Wesen und ihren Hauptreiz ausmacht, Stellung, Bewegung und Ausdruck, jeder Schilderung spottet?

Die Seguidillenlieder bestehen aus sieben Verszeilen von bald sieben, bald fünf Sylben, und zerlegen sich in eine vierzeilige **Copla** und einen dreizeiligen **Estrivillo**. Der vierte Vers assonirt mit dem zweiten, der siebente mit dem fünften [130]). Diese Form ist so einfach und so leicht

[130]) Ein Paar Beispiele können dies deutlich machen:

Nace amor como planta
En el corazon,
El cariño la riega,
La seca el rigor:

zu handhaben, daß sie sich vor allen zum Improvisiren eignet und sich, gleich den italienischen Ritornell, selbst dem ungebildeten Landbewohner anbietet, um seine Empfindungen in sie auszuströmen. Literarisch ist sie bis auf die neuste Zeit nicht cultivirt worden [131]), aber Tausende solcher Liedchen sind als Erzeugnisse der Volksdichtung seit lange im ganzen Lande in Umlauf gewesen, Tausende mit dem Moment, in dem sie entstanden, wieder vergessen werden. Die Freuden und Leiden, die Hoffnungen, Wünsche und Klagen der Liebe bilden ihr nie zu erschöpfendes Thema. Die Melodien, zu denen sie, meist unter Begleitung der Guitarre, gesungen werden, haben bei aller sonstigen Verschiedenheit durchgehends den Dreivierteltakt, in der Regel auch die Molltonart gemeinsam. In Erfindung solcher

Y si se arraiga
Se arranca al apartarle
Parte del alma.

Pensamiento que vuelas
Mas que las aves,
Llévale ese suspiro
A quien tu sabes:
Y dile á mi amor
Que tengo su retrato
En mi corazon.

A la rama mas alta
De tu amor subi,
Vino un ayre contrario
Y al suelo cai:
Que esto sucede
Al que en alas de cera
Al sol se atreve.

131) Sie ward es zuerst von Alberto Lista; s. dessen Poesias.

Sangweisen bekunden oft selbst Leute aus den untersten Volksklassen einen ausgezeichneten musikalischen Sinn. Nicht immer dienen die Lieder zur Begleitung der Tänze; sie werden auch von dem jungen Galan unter dem Fenster seiner Schönen oder von zwei Improvisatoren im dichterischen Wettstreit angestimmt. Der Verlauf des Seguidillentanzes aber ist folgender: Während die Guitarre präludirt, stellt sich das Tänzerpaar, am besten in der anmuthigen Tracht des **Majo** und der **Maja**, in der Entfernung von drei bis vier Schritten von einander auf; sodann wird, indeß die Tänzer noch unbeweglich stehen, der erste Vers der Copla gesungen; die Stimme schweigt wieder; die Guitarre beginnt, die eigentliche Tanzmelodie zu spielen, und erst nun bei'm vierten Takt hebt zugleich das Lied der Seguidilla, der Schall der Castagnetten und der Tanz mit seinen schwebenden Pas, dem graziösen Entgegenfliegen und Zurückeilen, jener reizenden Darstellung der Liebesfreuden, an. Mit dem neunten Takt ist die erste Abtheilung zu Ende und es tritt eine kurze, nur mit leisen Klängen der Guitarre ausgefüllte, Pause ein. In der zweiten Abtheilung wiederholt sich die erste mit einigen Variationen in den Pas und Stellungen, und am Schluß derselben werden wieder die anfänglichen Plätze eingenommen; mit dem neunten Takt des dritten und letzten Theils endlich verstummen plötzlich Musik und Lied, und es ist eine Hauptregel, daß die Tänzer unbeweglich in der Stellung verharren, in welcher sie die letzte Note der Musik überrascht; wird diese Position gut gewählt, so rühmt man, es sei **bien parado.**

Dies die Regel und Anordnung des Tanzes; was

aber läßt sich sagen, um die Reize des Ganzen, das sich in diesem Verlaufe darstellt, anschaulich zu machen? Die feurig bewegte Melodie, in welcher durch den Jubel der Lust doch ein leiser Ton der Schwermuth dringt, der sie begleitende Castagnettenschall, die schmachtende Hingebung der Tänzerin, das Herausfordernde in Blicken und Gebehrden des Tänzers, die Grazie und feine Sitte, welche das Wollüstige der Bewegungen wieder zügelt — dies Alles kommt zusammen, um ein Gemälde von wunderbarer Lieblichkeit zu bilden, das man indessen von Spaniern selbst dargestellt sehen muß, um es ganz würdigen zu können. Nur diesen scheint es gegeben zu sein, ihre Nationaltänze mit jenem Feuer und jener Begeisterung, jener Lebendigkeit des Gebehrdenspiels, jener Geschmeidigkeit und Elasticität, mit der sich jedes Glied im Takte der Musik bewegt, und, bei aller Freiheit, zugleich mit jenem feinen Sinn für das Schickliche auszuführen, ohne welche das Uebrige entweder ein dürres Gerippe bleibt, oder in's Anstößige ausartet.

Aus ihrer Heimath, der Mancha, verbreiteten sich die Seguidillas in Kurzem über alle spanische Provinzen. Eigentlich nur Modificationen dieses Tanzes und zum Theil ihm so ähnlich, daß schon ein geübter Blick erfordert wird, um sie zu unterscheiden, sind denn auch der Fandango, der Bolero, die Tirana, der Polo und andere, die in neuerer Zeit häufiger genannt werden, als die Seguidilla. Der erstere scheint von ungefähr gleichem Alter zu sein wie diese; ebenso die Tirana, eine unrsprünglich andalusische Tanzweise, deren Liedchen, wie das des **Polo**, nur aus vier Versen besteht und des **Estrivillo** entbehrt. Der Bolero, durch größere Geschwindigkeit der Bewegungen von den übrigen unterschieden und von dieser flugähnlichen Schnel-

ligkeit den Namen führend, soll um's Jahr 1780 von Don Sebastian Zerezo, einem der geschicktesten Tänzer seiner Zeit, erfunden worden sein. Zu diesen gesellen sich dann noch die **Jota aragonesa**, von drei Personen ausgeführt, die **Sevillanas**, die **Manchega**, eine Abart des Boleros, der **Chairo** u. s. w.

Die conventionelle Bildung, welche die Sitten aller Länder unseres Erdtheils zu nivelliren und jede Eigenthümlichkeit in ihr flaches Einerlei zu verschlingen droht hat in neuester Zeit auch die spanischen Nationaltänze zurückgedrängt. In guter Gesellschaft wenigstens darf von Seguidilla, Fandango und Bolero nicht mehr die Rede sein, und man ergötzt sich statt dessen an Françaisen, Walzern u. s. w., die doch, mit jenen verglichen, sich ungefähr wie Bärentänze ausnehmen. Die unteren Volksclassen, namentlich in der Mancha und in den andalusischen Provinzen, sind jedoch glücklicherweise der alten Gewohnheit noch treu geblieben und Gesang und Tanz im alten Nationalstyl dürfen bei ihren Lustbarkeiten nie fehlen. Kaum wird in einer Venta der Mancha, oder in einem jener reizenden moresken Patios der andalusischen Wohnhäuser, oder im Freien unter dem Schatten des duftenden Granatbaumes der Schall einer Guitarre vernommen, so drängen sich aus der ganzen Nachbarschaft Bauern, Handwerker und Tagelöhner herbei, begierig auf den Anfang des Lieblingsschauspiels harrend, und die Jugend ist nie lässig, dem allgemeinen Begehren zu entsprechen; die beste Stimme beginnt, die Seguidilla oder den Polo zu singen; die Paare ordnen sich zum Tanz und führen ihn, obgleich in der schlichten Tracht der Landbewohner, mit einer Zierlichkeit

und Feinheit aus, bei der unsere gefeiertsten Operntänzer in die Schule gehen könnten; die beliebte Tonweise aber, das rasche Klappern der Castagnetten und die tausend Reize, die von den Tanzenden entfaltet werden, fesseln Alles, Auge, Ohr und Seele, an die jungen Paare und wirken wie begeisternd auf die Umstehenden, deren Theilnahme sich durch Taktschlagen und ermunternde Zurufe, am Schlusse in betäubendem Beifall kund gibt. — Auf den Bühnen endlich haben die einheimischen Tänze nie aufgehört, in die Zwischenakte eingelegt, in den Saynetes, oder am Ende der Vorstellungen die Zuschauer zu ergötzen. Hier jedoch muß die natürliche Einfachheit, die unbewußte Grazie schon mehr dem theatralischen Zuschnitt und absichtlichen Schaustellungen weichen.

Bei dem neuerdings in Spanien allgemein erwachten Streben, die besseren der alten Nationalsitten im Volke lebendig zu erhalten, ist zu erwarten, auch die, deren Geschichte obige Skizze darzustellen versucht hat, werde bald wieder Gemeingut der ganzen Nation werden und die fremden Eindringlinge ganz von spanischem Boden vertreiben. Besondere Anerkennung verdienen in dieser Beziehung die Bemühungen zweier talentvoller Musiker, des Ramon Carnicer und de Masarnau, welche zum Bolero, zur Tirana, zum Polo u. s. w. neue, ächt characteristische und binnen Kurzem auch zu Volksweisen gewordene Melodien componirt haben.

Anhang.

Digitized by Google

Loa de la Comedia.

(Aus dem Viage entretenido von Agustin de Roxas. Madrid, 1603.)

Aunque el principal intento
   Con que he salido acá fuera,
   Era solo de alabar
   El uso de la comedia.
Sus muchas prerrogativas,
   Requisitos, preeminencias,
   Su notable antigüedad,
   Dones, libertad, franquezas,
Entiendo que bastara
   No hacer para su grandeza
   Catálogo de los Reyes,
   Que con sus personas mesmas
La han honrado, y se han honrado
   De representar en ella,
   Saliendo siempre en teatros
   públicamente en mil fiestas:

Como Claudio Emperador
  Lo acostumbraba en su tierra.
  Heliogábalo, Neron,
  Y otros Principes de cuenta.
Sino de aquellos varones,
  Que con la gran sutileza
  De sus divinos ingenios,
  Con sus estudios y letras,
La han compuesto y dado lustre,
  Hasta dexarla perfecta,
  Despues de tan largos siglos
  Como ha que se representa.
Y donde mas ha subido,
  De quilates la comedia,
  Ha sido donde mas tarde
  Se ha alcanzado el uso de ella,
Que es en nuestra madre España,
  Porque en la dichosa era,
  Que aquellos gloriosos Reyes,
  Dignos de memoria eterna,
Don Fernando é Isabel
  (que ya con los santos reynan)
  De echar de España acababan
  Todos los moriscos que eran
De aquel Reyno de Granada,
  Y entónces se daba en ella
  Principio á la Inquisicion.
  Se le dió á nuestra comedia.
Juan de la Encina el primero,
  Aquel insigne poeta,

Que tanto bien empezó,
De quien tenemos tres eglogas,
Que el mismo representó
Al Almirante y Duquesa
De Castilla y de Infantado,
Que estas fuéron las primeras.
Y para mas honra suya,
Y de la comedia nuestra,
En los dias que Colon
Descubrió la gran riqueza
De Indias y nuevo mundo,
Y el Gran Capitan empieza
A sujetar aquel Reyno
De Nápoles, y su tierra:
A descubrirse empezó
El uso de la comedia,
Porque todos se animasen
A emprender cosas tan buenas,
Heroycas y principales,
Viendo que se representan
Públicamente los hechos,
Las hazañas y grandezas,
De tan insignes varones,
Así en armas como en letras.
Porque aqui representamos
Una de dos: las proezas
De algun ilustre varon,
Su linage y su nobleza:
O los vicios de algun Príncipe,
Las crueldades ó baxezas,

Para que al uno se imite,
Y con el otro haya emienda;
Y aquí se ve que es dechado
De la vida la comedia.
Que como se descubrió
Con aquella nueva tierra,
Y nuevo mundo el viage,
Que ya tantos ver desean,
Por ser de provecho y honra,
Regalo, gusto, y riquezas,
Así la farsa se halló
Que no es de ménos que aquesta:
Desde el principio del mundo
Hallada, usada, y compuesta
Por los Griegos, y Latinos,
Y otras naciones diversas:
Ampliada de Romanos,
Que labráron para ella
Teatros y Coliseos,
Y el Anfiteatro, que era
Donde se encerraban siempre
A oir comedias de éstas
Ochocientas mil personas,
Y otras que no tienen cuenta:
Entónces escribió Plauto
Aquella de su Alcumena,
Terencio escribió su Andria,
Y despues con su agudeza
Los sabios Italianos
Escribiéron muchas buenas,

Los Ingleses ingeniosos,
Gente Alemana y Flamenca.
Hasta los de aqueste tiempo,
Que ilustrando y componiéndola
La han ido perficionando
Asi en burlas como en veras.
Y porque yo no pretendo
Tratar de gente extrangera,
Sí de nuestros Españoles,
Digo que *Lope de Rueda*,
Gracioso representante,
Y en su tiempo gran poeta
Empezó á poner la farsa,
En buen uso, y órden buena,
Porque la repartió en actos,
Haciendo introito en ella,
Que ahora llamamos loa,
Y declaraba lo que eran
Las marañas, los amores,
Y entre los pasos de veras,
Mezclados otros de risa,
Que porque iban entre medias
De la farsa, los llamáron
Entremeses de comedia,
Y todo aquesto iba en prosa
Mas graciosa que discreta.
Tañian una guitarra,
Y esta nunca salia fuera,
Sino adentro, y en los blancos.
Muy mal templada, y sin cuerdas,

Baylaba á la postre el bobo,
Y sacaba tanta lengua
Todo el vulgacho, embobado
De ver cosa como aquella.
Despues como los ingenios
Se adelgazáron, empiezan
A dexar aqueste uso,
Reduciendo los poetas
La mal ordenada prosa
En pastoriles endechas,
Hacian farsas de pastores
De seis jornadas compuestas,
Sin mas hato que un pellico
Un laud, una vihuela,
Una barba de zamarro,
Sin mas oro ni mas seda.
Y en efecto poco á poco
Barbas y pellicos dexan,
Y empiezan á introducir
Amores en las comedias,
En las quales ya habia dama,
Y un padre que aquesta cela,
Habia galan desdeñado,
Y otro que querido era,
Un viejo que reprehendia,
Un bobo que los acecha,
Un vecino que los casa,
Y otro que ordena las fiestas.
Ya habia saco de padre,
Habia barba y cabellera,

Un vestido de muger,
Porque entónces no lo eran
Sino niños: despues de esto
Se usáron otras sin estas
De moros y de christianos
Con ropas y tunicelas,
Estas empezó *Berrio*,
Luego los demas poetas
Metiéron figuras graves
Como son Reyes y Reynas.
Fué el autor primero de esto
El noble *Juan de la Cueva*,
Hizo del padre tirano
Como sabeis dos comedias,
Sus tratos de Argel *Cervantes*,
Hizo *el Comendador Vega*,
Sus Lauras, y el bello Adonis
Don Francisco de la Cueva,
Loyola aquella de Audalla,
Que todas fuéron muy buenas,
Y ya en este tiempo usaban
Cantar Romances, y letras,
Y esto cantaban dos ciegos
Naturales de sus tierras,
Hacian quatro jornadas,
Tres entremeses en ellas,
Y al fin con un baylecito
Iba la gente contenta:
Pasó este tiempo, vino otro,
Subiéron á mas alteza.

Las cosas ya iban mejor,
Hizo entónces *Artieda*
Sus encantos de Merlin
Y *Lupercio* sus tragedias.
Virues hizo su Semiramis
Valerosa en paz y en guerra,
Morales su Conde loco,
Y otras muchas sin aquestas.
Hacian versos hinchados,
Ya usaban sayos de telas
De raso, de terciopelo,
Y algunas medias de seda.
Ya se hacian tres jornadas,
Y echaban retos en ellas,
Cantaban á dos y á tres,
Y representaban hembras.
Llegó el tiempo que se usáron
Las comedias de apariencias,
De santos y de tramoyas,
Y entre estas farsas de guerras,
Hizo *Pedro Diaz* entónces
La del Rosario, y fué buena,
San Antonio *Alonso Diaz*,
Y al fin no quedó poeta
En Sevilla que no hiciese
De algun santo su comedia:
Cantábase á tres y á quatro;
Eran las mugeres bellas,
Vestíanse en hábito de hombre,
Y bizarras y compuestas,

A representar salian
Con cadenas de oro y perlas.
Sacábanse ya caballos
A los teatros, grandeza
Nunca vista hasta este tiempo,
Que no fué la menor de ellas.
En efecto este pasó,
Llegó el nuestro, que pudiera
Llamarse el tiempo dorado,
Segun al punto en que llegan
Comedias, representantes,
Trazas, conceptos, sentencias,
Inventivas, novedades,
Música, entremeses, letras,
Graciosidad, bayles, máscaras,
Vestidos, galas, riquezas,
Torneos, justas, sortijas,
Y al fin cosas tan diversas,
Que en punto las vemos hoy,
Que parece cosa incrédula
Que digan mas de lo dicho
Los que han sido, son y sean.
¿Qué harán los que vinieren,
Que no sea cosa hecha?
¿Qué inventarán, que no esté
Ya inventado? cosa es cierta.
Al fin la comedia está
Subida ya en tanta alteza,
Que se nos pierde de vista,
Plega á Dios que no se pierda.

Hace el sol de nuestra España,
Compone *Lope de Vega,*
La fenix de nuestros tiempos,
Y Apolo de los poetas,
Tantas farsas por momentos,
Y todas ellas tan buenas,
Que ni yo sabré contarlas,
Ni hombre humano encarecerlas.
El divino *Miguel Sanchez,*
Quien no sabe lo que inventa,
Las coplas tan milagrosas,
Sentenciosas y discretas,
Que compone de contino,
La propiedad grande de ellas,
Y el decir bien de ellas todos,
Que aquesta es mayor grandeza.
El *Jurado de Toledo*,
Digno de memoria eterna,
Con callar está alabado,
Porque yo no sé aunque quiera.
El gran Canónigo *Tarraga*:
Apolo, ocasion es ésta,
En que si yo fuera tú,
Quedara corta mi lengua.
El tiempo es breve, y yo largo;
Y así he de dexar por fuerza
De alabar tantos ingenios
Que en un sin fin procediera;
Pero de paso diré
De algunos que se me acuerdan,

Como el heróyco *Velarde*,
Famoso Micer *Artieda;*
El gran Lupercio, Leonardo,
Aguilar el de Valencia,
El Licenciado *Ramon*,
Justiniano, *Ochoa*, *Zepeda*:
El Licenciado *Mexia*,
El buen *Don Diego de Vera*,
Mescua, *Don Guillen de Castro*,
Liñan, *Don Felix de Herrera*,
Valdivieso, *y Almendarez*,
Y entre muchos, uno queda:
Damian Salustrio del Poyo,
Que no ha compuesto comedia,
Que no mereciese estar,
Con las letras de oro impresa,
Pues dan provecho al autor,
Y honra á quien las representa.
De los farsantes que han hecho
Farsas, loas, bayles, letras,
Son *Alonso de Morales*,
Grajales, *Zorita*, *Mesa*,
Sanchez, *Rios*, *Avendaño*,
Juan de Vergara, *Villegas*,
Pedro de Morales, *Castro*,
Y el del hijo de la tierra,
Caravajal, *Claramonte*,
Y otros que no se me acuerdan,
Que componen, y han compuesto
Comedias muchas y buenas.

¿Quién á todos non conoce?
¿Quién á su fama no llega?
¿Quién no se admira de ver
Sus ingenios, y eloqüencia?
Supuesto que esto es así,
No es mucho que yo me atreva
A pediros en su nombre,
Que por la gran reverencia
Que se les debe á sus obras,
Miéntras se hacen sus comedias,
Que las faltas perdoneis
De los que las representan.

Ende des ersten Bandes.

Zusatz.

Seite 199 ist folgende, mir erst seit Vollendung des Drucks bekannt gewordene Notiz einzuschalten:

Hubertus Thomas aus Lüttich, der den Pfalzgrafen, nachherigen Kurfürsten Friedrich II. im Jahre 1501 nach Spanien begleitete, erzählt in seinen **Annales de vita et rebus gestis Friderici II., Francof. 1624** (deutsch: Spiegel des Humors großer Protentaten. Schleusingen, 1628) von pomphaften dramatischen Spielen, die zu Ehren seines Herrn in Barcelona und in Perpignan aufgeführt worden seien. „Da war angestellt ein gemachter Himmel, dabei man auch die Hölle sah, sehr schrecklich und grausam. Dabei wurden viele Historien gespielt, welche fast an die vier Stunden währten.“ — „In Perpignan sahen wir Stücke aus dem alten und neuen Testament, Paradies und Hölle waren da gleich prächtig zu schauen, und vier Stunden lang gab man da ein schauerliches Stück zu sehen. Die Engel in weißen Kleidern, die Teufel in Gold und Silber stattlich angethan stritten mit einander; unter gewaltigem Krachen und Platzen sprangen die Raketen und es gab einen Höllenlärm, als bewegten sich Himmel und Erde. Zuletzt kam Judas und erhing sich an einem Fenster, ward auch sobald mit einem Feuerstrahl getroffen und verschwand, daß ihn Niemand mehr sahe.“

Bemerkte Druckfehler.

S. 21 Z. 7 v. o. lies Momente statt Momenie.
S. 28 letzte Zeile des Textes lies Ländern statt Länder.
S. 38 Z. 6 v. o. lies heidnischen statt heidnischer.
S. 58 Z. 6 v. u. lies angegeben statt angeben.
S. 93 Z. 24 v. o. lies begreife statt bezeichne.
S. 127 letzte Zeile des Textes lies sammelte statt sammelten.
S. 151 Zeile 10 v. o. lies dramatische statt dramatisches.
S. 177 Z. 4 v. u. fehlt hinter Serenade ein Komma.
S. 184 Zeile 7 v. o. lies Anordnung statt Anerkennung.
S. 286 Zeile 12 v. o. fehlt hinter Söhne das Wort des
S. 297 Z. 10 v. u. lies ihn statt ihnen.
S. 305 Z. 4 v. u. lies Freunde statt Freude.
S. 305 Z. 15 lies Iphigenia statt Iphigneia.
S. 317. Z 9 v. u. lies dort statt hier.
S. 322 Z. 2 v. .u fehlt hinter Versuch das Wort desselben.
S. 352 Zeile 3 der Note lies sei statt die.
S. 364 Z. 8 v. o fehlt hinter Beweis das Wort dafür.

Geschichte

der

dramatischen Literatur und Kunst

in Spanien.

Zweiter Band.

Geschichte

der

dramatischen Literatur und Kunst

in Spanien.

Von

Adolph Friedrich von Schack.

Zweite, mit Nachträgen vermehrte, Ausgabe.

Zweiter Band.

Frankfurt am Main.
Verlag von Joseph Baer.
1854.

Inhalt
des Zweiten Bandes.

Drittes Buch.
Die Blüthenperiode des spanischen Theaters.
Erste Abtheilung.
Das spanische Theater zur Zeit des Lope de Vega.

Seite

Einleitende Bemerkungen über das Zeitalter des Lope de Vega 3

Blüthe der Poesie in dieser Periode 45

Zusammenstellung der spanischen Bühne mit der englischen 53

Anfangs- und Endpunkt der Glanzperiode des spanischen Theaters 63

Umgestaltung des spanischen Schauspiels im Beginn dieser Periode 71

Charakteristik der verschiedenen Gattungen spanischer Theaterstücke 73

I. Comedias 73

Metrische Form derselben 82

Comedias de capa y espada 96

Comedias de Teatro oder de ruido . . 97

Seite

Comedias de Santos 100
Burlescas 100
Fiestas 100
Comedias de Figuron 101
II. Autos 102
Autos sacramentales 103
Autos al nacimiento 103
III. Loas 105
IV. Entremeses 107
Berichte französischer Reisenden des siebzehnten Jahrhunderts über die dramatischen Vorstellungen, denen sie in Spanien beigewohnt 109
Decorationen und Maschinerie auf den spanischen Bühnen 118
Costüm 126
Scenischer Apparat bei der Darstellung der Autos . . 128
Verbot der Schauspiele im Jahre 1598 132
Wiederaufhebung dieses Verbots im Jahre 1600 . . 133
Einzelheiten über das Theaterwesen dieser Zeit . . . 136
Lope de Vega 152
Die Zahl seiner dramatischen Werke . . 205
Seine „Neue Kunst, Comödien zu machen“ 216
Allgemeine Charakteristik seiner dramatischen Kunst 230
Classification seiner Comödien und specielle Betrachtung derselben 263
Seine Autos 393
Seine Entremeses und Loas 415
Die Theaterdichter von Valencia 417
Francisco Tárrega 420
Gaspar Aguilar 423

Seite

Ricardo de Turia 426
Carlos Boyl, Miguel Beneyto und Vicente Adrian 427
Guillen de Castro 428
Sein Cid und Vergleichung desselben mit dem Cid des Corneille 430

Der Doctor Ramon 450
Antonio de Galarza 450
Gaspar de Avila 451
Miguel Sanchez 452
Mira de Mescua 455
Luis Velez de Guevara 469
Andere Dramatiker dieser Zeit 492
Mexia de la Cerda 493
Damian Salustrio del Poyo 493
Hurtado Velarde 494
Juan Grajales 495
Josef de Valdiviefo 497
Andres de Claramonte 501
Andere Theaterdichter aus der Zeit des Lope de Vega . 503

Kritische Opposition gegen das spanische Nationalschauspiel 505
Andres Rey de Artieda 507
Francisco Cáscales 509
Christoval de Mesa 511
Estevan Manuel de Villegas . . 512
Bartolomé Leonardo de Argensola 513
Christoval Suarez de Figueroa . 514

Entschiedener Sieg der Nationalpartei über die Classicisten 535
Diego Ximenez de Enciso 536
Juan Perez de Montalvan 540

Seite
Tirso de Molina 552
Seine Apologie der spanischen Comödie . 556
Seine dramatischen Werke 562
Alarcon 608
Felipe Godinez 627
Luis de Belmonte 630
Rodrigo de Herrera 639
Andere Dramatiker derselben Zeit 640
Der Italiener Fabio Franchi über das spanische Theater. 645
Bemerkungen über die spanische Schauspielkunst . . . 655
Die berühmtesten Schauspieler aus der Zeit des Lope de Vega 663
Ueber die Verbreitung spanischer Theaterstücke im Auslande 678

Drittes Buch.

Die Blüthenperiode des Spanischen Theaters.

Erste Abtheilung.

Das Spanische Theater zur Zeit des Lope de Vega.

Digitized by Google

Die spanische Literatur hatte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die beiden Stadien der Poesie zurückgelegt, welche der vollen Entwicklung der dramatischen voraufzugehen pflegen. Auf die epische Dichtung, die in den Ritterromanzen ihren Kreislauf beschlossen, auf die Lyrik, die sich in den Liedern der Cancioneros wie in den Werken des Boscan, Garcilaso, Herrera, Luis de Leon und Anderer in reichster Blüthenpracht entfaltet hatte, mußte, allem Vermuthen nach, die allseitige Ausbildung der dritten Grundform der Poesie folgen. Was bisher auf letzterem Gebiete geleistet worden war, hatte mehr nur ein anerkennungswerthes Streben nach dem genannten Ziele, als die wirkliche Erreichung desselben gezeigt; es war wichtig, insofern es das Ringen nach einem nationalen Drama und die stufenweise Entwicklung der Kunstelemente zu einem solchen darstellte, konnte aber an sich noch für keine selbstständige und reichhaltige dramatische Literatur gelten. Erst der nun zu betrachtende Zeitabschnitt, der mit dem letzten Decennium des 16. Jahrhunderts anhebt, war durch einen Verein begünstigender Umstände befähigt, den Spaniern diesen unschätzbaren Besitz, mit ihm den einer vollständigen poetischen Literatur zu verleihen. Diese Umstände, die, wie

sie allein den hohen Flor des spanischen Theaters möglich gemacht, so auch auf dessen Gestaltung im Einzelnen den allerbestimmtesten Einfluß geübt haben, müssen nun zunächst zur Sprache kommen, und sie werden hier füglich noch mit anderen in Verbindung gebracht, die zwar mehr nur zur allgemeinen Characteristik des Zeitalters zu gehören scheinen, allein mittelbar wiederum in Beziehung zum Drama treten und für das Verständniß des letztern nicht außer Acht zu lassen sind. Zugleich muß Verschiednes nachgeholt werden, was der Zeit nach zwar rückwärts liegt, aber seiner Wirksamkeit nach dieser Seite hin erst jetzt im ganzen Umfange Bahn bricht und überhaupt ein erklärendes Licht auf die Erscheinungen der folgenden Perioden wirft.

Die spanische Nation hatte ein Jahrhundert voll gewaltiger Anstrengungen und Heldenthaten, zu denen die Geschichte vielleicht keine Parallele darbietet, hinter sich; durch eine ununterbrochene Reihe glorreicher Erfolge war sie zur höchsten Stufe der Macht und des Glanzes emporgestiegen; in drei Welttheilen prangten ihre Trophäen; von Neapel und Mailand, den afrikanischen Küsten und dem griechischen Archipel, ja selbst dem Erbfeinde der Christenheit, der durch sie den ersten bedeutenden Schlag erhalten, ward die Ueberlegenheit ihrer Waffen anerkannt; jenseits des Oceans endlich waren unermeßliche Länderstrecken durch Unternehmungen von beispielloser Kühnheit unterworfen worden. Der bekannte stolze Ausspruch des spanischen Monarchen war mehr als eine bloß ruhmredige Phrase; gleich ausgedehnter Besitzungen, gleich ergiebiger Hülfsquellen konnte sich kein anderer Herrscher in Europa rühmen.

Seit dem Zusammenschmelzen der verschiednen Staaten auf der Halbinsel in eine Monarchie hatten die Spanier sich mehr und mehr gewöhnt, sich als Glieder Einer großen Nation, als durch gemeinsame Interessen und dieselbe hohe Bestimmung verbunden zu betrachten; und die glänzenden Erfolge dieses Gemeingeistes gaben ihrer Ehrliebe und ihrem Patriotismus den höchsten Schwung. Stolzes Bewußtsein und kühner Unternehmungsgeist erfüllten das ganze Volk. Der unruhige Sinn des Adels, der früher in Parteikämpfen und inneren Zwisten getobt hatte, wandte seine Kampflust jetzt dem Dienste des Vaterlandes zu. Nach dem glorreichen Kampfe um Granada war zwar die Bahn geschlossen, die dem kriegerischen Thatendrange im Inneren des Landes offen gestanden hatte; zur nämlichen Zeit aber hatte sich demselben Triebe ein ungleich größeres Feld aufgethan. Die endlosen Zonen der neuen Welt wurden die Schauplätze von Thaten, die in ihrer beispiellosen Kühnheit alle Fictionen der Ritterromane zu überbieten schienen; dorthin strömte die ritterliche Jugend, und dieselbe Bahn des Ruhmes, die zu königlichem Glanz führen konnte, sahen, wie genug Beispiele zeigten, selbst Leute des geringsten Standes vor sich geöffnet. Wurden nun die edleren Motive zu den Thaten der unermüdlichen Conquistadoren auch mannigfach durch niedere Triebfedern und Leidenschaften verdunkelt, so führten diese Unternehmungen doch der castilianischen Krone unermeßliche Hülfsquellen zu, während sie den spanischen Namen in den Augen von ganz Europa mit einer strahlenden Glorie umgaben.

Schon unter der Regierung Ferdinand's und der Isabelle war der Wohlstand und Reichthum des Landes in

wunderwürdigem Maaße gestiegen, so daß sich nach zuverläßigen Angaben die Kroneinkünfte am Schlusse derselben auf eine dreißigmal höhere Summe beliefen, als bei deren Beginn [1]). Durch einen weit ausgedehnten Handel wuchs der Reichthum der Nation von Jahr zu Jahr. Die Manufacturen und Fabriken Spaniens versorgten halb Europa mit Wollen- und Seidenzeugen, mit kunstreich gefertigten Waffen und Silberarbeiten; in Sevilla allein waren um die Mitte des 16. Jahrhunderts 130,000 Menschen, mehr als jetzt seine ganze Bevölkerung beträgt, mit Manufacturarbeiten beschäftigt [2]); und über tausend Kauffahrteischiffe führten diese Erzeugnisse der Industrie nach allen Richtungen der Erde hin aus. Ein spanischer Agent oder Consul fehlte auf keinem der bedeutenderen Handelsplätze des mittelländischen und der nordischen Meere [3]). In Folge einer sorgfältigen Agricultur war die Natur nicht minder ergiebig an Producten, als der menschliche Kunstfleiß; alle Arten Getraide, Oel, Wein und Südfrüchte gediehen in solcher Menge, daß sie nicht allein für die Bedürfnisse der Landesbewohner ausreichten, sondern auch noch

[1]) Memorias de la Academia de la Historia, T. VI. Ilustr. 5. — Prescott History of the reign of Ferdinand and Isabella. T. III. pag 484

[2]) Campománes, Discurso sobre la Educacion popular de los Artesanos, T. II. p. 472. — Bernardo Ward, Proyecto económico sobre la poblacion de España, T. II. c. 3. — L. Marineo, Cosas memorables. Alcalá, 1539, pag. 11 und 19. — Navagiero, Viaggio fatto in Spagna et in Francia (Vinegia. 1563) fol. 26 und 35.

[3]) Campománes, II. 140. — Pragmaticos del Reyno, fol. 146. — Turner, History of England, Vol. IV. p. 90.

das Ausland versorgen konnten. Und ebenso wie die Felder mit ihren wohl bestellten Aeckern und ihren zahlreichen Weilern und Gehöften, zeugten der Glanz und die Pracht der spanischen Städte von der Blüthe der Nation, deren Gemeingeist und Schönheitssinn sich in den großartigen öffentlichen Bauten, die hier zu den ehrwürdigen Monumenten vergangener Zeit hinzukamen, unvergängliche Denkmale setzte. Toledo, die alte Hauptstadt des Gothenreichs, mit dem Wunderbau ihrer Kathedrale und ihren gewaltigen, noch im jetzigen Zustande des Verfalls Staunen erregenden Palästen; Burgos, die Wiege des Cid, mit seinen gothischen Zinnen und Thürmen; das reiche Barcelona, in dem Glanz seiner öffentlichen und Privatgebäude keiner der italienischen Städte weichend; das schöne Valencia, auf seiner reizenden Huerta wie eine Königin auf Rosen gebettet; Córdova, die alte Stadt der Chalifen, das goldene Thor, durch das sich die Künste und der Luxus des Orients über das Abendland ergossen hatten; Granada, das Zauberschloß der Romantik, das westliche Bagdad, mit der Glorie seines Alhambra, Generalife und Albaycin, und seiner herrlichen Vega, von eisbekrönten Bergen eingefaßt, wie ein kostbarer Edelstein; Sevilla endlich, der Stapelplatz der Amerikanischen Reichthümer, die erste Handelsstadt in Europa, ihre Quais von Fremden aller Nationen wimmelnd und unter der Wucht des Goldes seufzend, ihr riesiger Dom, der großartigste Tempel der Welt, mit dem schlanken Thurme der Giralda stolz über dem Spiegel des Guadalquivir emporragend — das waren die herrlichsten unter den mannigfaltigen Zierden der schönen Halbinsel. Das 16. Jahrhundert steuerte zur Verschönerung dieser

Städte durch Kirchen, Paläste, Aquäducte, Springbrunnen und Gartenanlagen mehr bei, als irgend eines der vorhergehenden, und die durch Verbindung mit deren Mutterlande vermittelte Bekanntschaft mit der neuerwachten italienischen Kunst trat hinzu, um diesen Aufwand zu regeln und dem Sinn für einfach edle Formen unterzuordnen. Unmittelbar an die erhabensten Bauten im germanischen Styl, der sich hier länger in seiner Reinheit erhielt, als in den meisten Ländern, schlossen sich daher gleich großartige und edel durchgebildete Werke der modernen, auf Wiederaufnahme der antiken Formen gegründeten Architectur. Unter ähnlichen Einflüssen nahmen zugleich die Künste der Malerei und Sculptur einen mächtigen Aufschwung; zahlreiche junge Spanier, deren einige auch in der italienischen Kunstgeschichte genannt werden, wanderten in die Werkstätten des Michel Angelo, Leonardo und Raphael, um den dort erlernten neuen Kunststyl in ihre Heimath zu verpflanzen; und die Schulen von Valencia, Sevilla und Toledo waren schon im 16. Jahrhundert reich an trefflichen Meistern, welche die hohe und eigenthümliche Blüthe der spanischen Kunst im folgenden vorbereiteten [4]).

Zu noch höherem Flor, der sogar die Blicke des Auslandes auf sich zog, hatten sich Wissenschaft und Gelehrsamkeit entfaltet. Vorzüglich ward das Studium der classischen Sprachen und Literaturen mit ungemeiner Regsamkeit gefördert und außer Italien hatte kein anderes Land mehr verdienstvolle Gelehrte dieses Fachs aufzuweisen, als

[4]) S. das Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España, por J. A. Cean Bermudez. Madrid, 1800.

Spanien. Es genügt, die Namen des Arias Barbosa, Nuñez de Guzman Vives, Olivario, Johann und Franz Vergara zu nennen. Der Ruf dieser Männer war ein europäischer und ihre Verdienste um die Alterthumswissenschaften allein rechtfertigten den Ausspruch des Erasmus, der Zustand der Gelehrsamkeit und der Studien in Spanien sei ein so blühender, daß er den cultivirtesten Nationen in Europa Bewunderung einflößen und zum Vorbilde dienen könne [5]). Die Universitäten von Salamanca, Alcalá, Sevilla, Toledo und Granada wimmelten von lernbegierigen Jünglingen, die der weitverbreitete Ruf dieser Anstalten nicht allein aus allen Provinzen Spaniens, sondern auch aus Italien, Deutschland und den Niederlanden herbeizog. Salamanca allein zählte siebentausend Studenten, Alcalá kaum weniger. Die mächtig erwachte wissenschaftliche Begeisterung riß sogar das andere Geschlecht mit sich fort; und an mehreren der genannten Hochschulen waren wichtige Lehrstellen von Weibern besetzt [6]). Daß neben den classischen auch die andern Studien mit Erfolg cultivirt wurden, kann für die Geschichte der Name des Mendoza, für die

[5]) Ad Franciscum Vergaram (1527): Hispania vostra quum semper et regionis amoenitate fertilitateque, semper ingeniorum eminentium ubere proventu, semper bellica laude floruerit, quid desiderari poterat ad summam felicitatem, nisi ut studiorum et eruditionis adjungeret ornamenta, quibus aspirante Deo paucis annis sic effloruit, ut caeteris regionibus quamlibet hoc decorum genere, praecellentibus vel invidiae queat esse vel exemplo. — Erasmi epistolae, pag. 977. S auch pag. 755.

[6]) Mem. de la Academia de Historia, T. VI. Ilustr. 16. — Lampillas, Letteratura Spagnuola, T. II. p. 382 ff., 792 ff. — Marineo, Cosas memorables, fol. 11. — Semanario erudito, Tom. XVIII.

Jurisprudenz der des Montalvo beweisen. Um die große Anzahl von Werken, die in allen Bereichen der Literatur hervorgebracht wurden, in's Publicum zu bringen, war die Buchdruckerkunst ungemein thätig, und Spanien zählte im 16. Jahrhundert mehr Pressen als gegenwärtig [7]).

Um den Ausgang des 16. Jahrhunderts beginnt nun freilich das glänzende Bild der spanischen Volkswohlfahrt, welches die Regierungen der Isabella und Karl's V. darboten, sich in mancher Hinsicht zu trüben. Philipp II war der erste in jener langen Reihe von Monarchen, welche durch ein engherziges und verkehrtes Regierungssystem das Wohl ihres Reiches untergruben. Sein finsterer Glaubenseifer und seine unersättliche Herrschsucht ließen ihn in dem Verlust eines der köstlichsten Edelsteine seiner Krone und in dem Untergang der Armada schon Vorspiele künftiger noch tieferer Demüthigungen der spanischen Größe erblicken. Im Innern zertrümmerte er mit der Aragonischen Verfassung die letzten Reste bürgerlicher Freiheit. Das Werk der Unterdrückung und Entmächtigung, das sein unbeugsamer Willenstrotz begonnen hatte, wurde durch die Ohnmacht seiner Nachfolger, willenloser Spielbälle in den Händen treuloser Günstlinge, noch wirksamer gefördert. Die Verderblichkeit dieses Herrschsystems ist oft und mit den grellsten Farben geschildert worden, und seine zerstörenden Einflüsse liegen in dem späteren Ruin des Landes zu offen am Tage, als daß es sich irgend beschönigen ließe; aber man darf wohl vor der Uebertreibung in jenen Darstellungen warnen. Despotismus und Gewalt-

[7]) Clemencin, Elogio de la Reyna Isabel. — Mendez Typographia Española, pag. 35 ff.

mißbrauch waren in jener Zeit die Seele der ganzen europäischen Politik, und es kann noch gezweifelt werden, ob sich die Wagschale des Uebels entschieden auf die Seite von Spanien neige. Die so ohne Weiteres angenommene Meinung, daß dies in überwiegendem Maaße der Fall sei, schreibt sich aus einer Periode her, als die meisten europäischen Mächte die spanischen Monarchen mit neidischem und feindseligem Auge ansahen, und trägt schon hierin die Warnung zur Schau, sie wenigstens nicht ohne sorgfältige Prüfung anzunehmen. Ohne hier auf eine solche eingehen zu können, dürfen wir indessen so viel mit Bestimmtheit aussprechen, daß man sich von dem Despotismus der spanischen Monarchen aus dem Habsburgischen Hause und dessen Wirkungen einen ganz falschen Begriff macht, wenn man glaubt, er habe den Staat sofort von der Höhe der Macht und des Glanzes herabgestürzt, alle Kraft der Nation gebrochen, alles Selbstgefühl und allen Unabhängigkeitssinn in ihr erstickt und sie zu einer Heerde zitternder Sclaven herabgewürdigt. So leicht war das gewaltigste Staatsgebäude in Europa nicht zu zertrümmern, so leicht die Energie eines der edelsten Völker der Welt nicht zu überwältigen. Wie sehr auch eine verwerfliche, aus Tyrannei und Erbärmlichkeit gemischte Regierungsweise das Staatswohl in seinen Fundamenten untergraben, den Gewerbfleiß im Innern lähmen und den Einfluß nach Außen verringern mochte, Spanien behauptete sich doch noch während des ganzen 17. Jahrhunderts als eine Macht ersten Ranges, und fuhr fort, ein bedeutendes Gewicht in den Europäischen Angelegenheiten zu üben. Die verkehrtesten Maaßregeln der Regierenden waren unvermögend, den mäch-

tigen Impuls aus früherer Zeit ganz zu hemmen und das Reifen der Früchte, deren Saat unter einem bessern System ausgestreut worden war, zu hindern. So blieb auch das Nationalbewußtsein dasselbe, was es war; die große Vergangenheit warf einen blendenden Schimmer auf die Gegenwart, der über den herannahenden Verfall täuschte. Frei und kühn trug der Spanier nach wie vor das Haupt, ungebeugt durch den Druck der Umstände; noch war der edle castilianische Stolz, noch das Bewußtsein von dem hohen Berufe seines Volks in ihm nicht erloschen; und die spanische Geschichte des 17. Jahrhunderts ist noch reich an Zügen eines edlen und unabhängigen Sinnes, die dem nicht entgehen werden, der nur auf sie achten will. Die größte geistige Herrlichkeit ist nicht nothwendig an die Zeit des größten materiellen Wohls gebunden; sie kann, wie auch andere Beispiele zeigen, dessen Verfall überleben, oder als Nachblüthe auf dessen Trümmern gedeihen. So scheint sich in Spanien die Federkraft des Geistes im Conflict mit dem äußeren Druck nur gestählt und zu höherem Schwunge gekräftigt zu haben. Wenn Kunst und Literatur als treue Spiegelbilder des geistigen Gehalts einer Nation gelten können und dieses wieder den höchsten Maaßstab abgibt, um deren höhere oder geringere Blüthe zu beurtheilen, so muß der Zeitraum von den letzten Decennien des 16. bis zu denen des 17. Jahrhunderts für die reichste und glänzendste Periode des spanischen Lebens gehalten werden. Die Regierungen der drei Philippe umfassen das eigentlich goldene Zeitalter der spanischen Literatur, vor Allem der Poesie; denn was bedeuten die einzelnen, wenn auch schätzbaren Leistungen der früheren Jahre gegen die fast unüber-

sehbare Menge trefflicher Werke, die zwischen den Meisterstücken des Cervantes und Calderon liegen?

In engster Verbindung mit dem politischen Druck stand der religiöse, oder vielmehr dieser war mit jenem so verschmolzen, daß man beide kaum auseinander zu halten vermag. Die hierarchische Macht bildete einen wichtigen Bestandtheil in der Einrichtung des ganzen Staats, indem ein bedeutender Theil der Regierungsgewalt in den Händen der Priesterschaft lag. Alles, was der herrschenden Religion feindlich war, schien daher die souveraine Macht von Grund aus zu erschüttern, und Monarch und Geistlichkeit verstanden sich zu gut auf ihr gemeinsames Interesse, als daß sie nicht jede andere Rücksicht bei Seite gesetzt hätten, um nur vor Allem der katholischen Kirche eine möglichst feste Begründung zu geben. Dieses Streben fand in der Geistesstimmung der Nation, deren Religionsgefühl sich in Folge des langen Kampfes mit den Ungläubigen bis zur Schwärmerei gesteigert hatte, einen Anhaltspunkt, den es auf's erfolgreichste zu benutzen verstand. Mit Hülfe des herrschenden Nationalhasses gegen Mauren und Juden war schon unter Ferdinand und Isabella das vielberufene Tribunal der Inquisition gegründet worden, und dieses furchtbare, durch ganz Europa mit Schrecken genannte Gericht hatte, wenn auch nicht ohne vielfältige Protestation des Volkes durch die Cortes, seiner vermessenen Wirksamkeit unter der nachfolgenden Regierung eine immer größere Ausdehnung gegeben. Aber erst der eiserne Wille Philipp's II. setzte es durch, der Inquisition jene alle Schranken des Rechts überspringende Gestalt zu geben, in welcher sie nicht allein die geringste Abweichung von

den herrschenden Glaubensmeinungen mit unerhörter Härte ahndete, sondern auch zur willfährigen Dienerin jeder despotischen Laune und zum bequemen Hülfsmittel der weltlichen Macht wurde, um den unbedingten Gehorsam der Unterthanen zu erzwingen. Und um eben diese Zeit hatten die moralischen Einflüsse des furchtbaren Ketzergerichtes den Geist der Nation schon so vergiftet und mit Fanatismus erfüllt, daß es fortan in der empörendsten Ungerechtigkeit seiner Urtheile und Executionen, statt daß diese Unwillen erregt hätten, nur um so stärkere, allgemein anerkannte Ansprüche auf Ehrfurcht und Hochachtung besaß. Das Volk war in einem Netze gefangen, aus dem kein Entrinnen mehr Statt fand, und einem langen, schleichenden Elende, das sich in alle Fasern des Daseins einsog, preisgegeben. Keine Sophistik möge daher das gerechte Verdammungsurtheil, das die Geschichte über dieses fluchwürdige Tribunal gefällt hat, zu mildern versuchen. Seine Annalen bieten eines der schauerlichsten Nachtstücke menschlicher Verirrungen dar, das für immer als warnendes Beispiel von dem Wahnsinn der Gewalt und des geistlichen Hochmuths dastehen möge! Indessen treten die verderblichen Folgen der spanischen Inquisition während der ersten anderthalb Jahrhunderte ihrer Existenz noch weit weniger hervor, als in der Folgezeit. Denn wenngleich das Glaubensgericht grade in dieser Periode, und vornämlich in den Regierungsjahren der drei Philippe, auf dem Höhenpunkte der Macht stand, so bot doch damals die Nation noch einen Kern von Tüchtigkeit und Geisteskraft dar, durch den sie den schädlichen Einflüssen von Außen her das Gegengewicht zu halten vermochte. Erst dem vereinten Druck der Zeiten und Um-

stände erlag auch dieser Kern. Ueberhaupt, wenn man der Inquisition noch größere Unheilstiftung Schuld geben muß, als anderen Aeußerungen des Fanatismus, welche Europa verheert haben, so liegt dies vornämlich in ihrer Permanenz und in der Stabilität ihrer Organisation, mit der sie sich, jede freiere Regung der Geister schon im Keim erstickend, bis in die neueste Zeit behauptet hat. Denn offenbar irrig ist es, die Gräuel, die sie veranlaßt hat, so darzustellen, als hätten sich nie ähnliche in der Geschichte begeben. Kein Theil der Erde ist frei von traurigen Spuren der Religionswuth und des Aberglaubens; keine Nation darf in diesem Punkte der anderen etwas vorwerfen; keine Sekte ist der anderen die Vergeltung schuldig geblieben, sobald sie die Macht dazu besaß. Die einzige Bartholomäusnacht hat in Frankreich mehr Opfer geschlachtet, als nach den gewiß eher übertriebenen als zu geringen Berechnungen Llorente's, die spanische Inquisition während ihrer ganzen dreihundertjährigen Dauer. Die Zahl aller je in Spanien hingerichteten Juden, Mauren und Ketzer (nach Llorente's Angabe, 34, 382) ist nicht so groß, wie die der unglücklichen Weiber, die in Deutschland allein im 17. Jahrhundert auf die wahnsinnige Anschuldigung der Hexerei hin verbrannt worden sind; und wer die Geschichte dieser Hexenprocesse und die jeden Begriff übersteigende Abscheulichkeit und Rechtlosigkeit des Verfahrens bei ihnen kennt, der wird gestehen müssen, daß unsere Nation in keiner Art berechtigt ist, den Stein gegen irgend ein anderes Land oder Volk aufzuheben [8]). Der Unterschied ist nur,

[8]) Es verdient bemerkt zu werden, daß der tolle Glaube an Zauberei, der in Deutschland, England und Frankreich noch bis auf das

daß die Verfolgungen und Gewaltthaten aus Aberglauben in dem größten Theile von Europa mehr als momentane Ausbrüche des Fanatismus der Regierungen oder des Volkes Statt fanden und daher von minder dauernder Wirkung waren, während sie in Spanien aus einem festbegründeten System hervorgingen, das methodisch alle Glaubensfreiheit unterdrückte. Um aber der Regierung, welche solchen Druck üben, und dem Volke, das ihn ertragen konnte, nicht Unrecht zu thun, muß hinzugefügt werden, daß dieses System auf einem Grundsatz beruhte, der in der ganzen katholischen Kirche anerkannt und recipirt war, und daß die spanische Inquisition nur in der Art ihrer Processe, aber nicht in ihrem Princip, schlimmer genannt werden kann, als die

jetzige Menschenalter so verbreitet war, in Spanien, das man doch als das Heimathland alles abergläubischen Wahnes anzusehen pflegt, nie allgemeinen Eingang gefunden hat. In der Zeit, wo es in ganz Deutschland von Hexenbränden rauchte und für ein Verbrechen galt, an der Realität des Teufelsbündnisses zu zweifeln, durften diese Dinge in Spanien ungestraft verspottet und für Pöbelwahn und Betrug erklärt werden; man sehe das **Coloquio de los Perros**, den **Licenciado Vidriera** von Cervantes, die Comödien **El cavallero del Olmedo** von Lope de Vega und **la segunda Celestina** von **Agustin de Salázar**. In ersterer heißt es:

No creo en hechicerias
Que todas son vanidades:
Quien concierta voluntades
Son méritos y porfias.

Und in letzterer:

Pues, Tacon, asi son todas:
Y no que tengan te asombres
Con los necios opinion;
Porque las brujas lo son
Porque son tontos los hombres.

päpstliche, die ihre Gewalt doch über einen großen Theil von Europa erstreckte. Und für wie ausgedehnt man auch das Unheil halten mag, das sie in ihrer Dauer gestiftet, so läßt sich doch soviel nicht läugnen, daß sie Spanien momentan vor den Spaltungen und Unruhen bewahrt hat, welche um dieselbe Zeit die meisten übrigen Länder zerrütteten. Denn ihr Ziel, die Alleinherrschaft des katholischen Glaubens zu behaupten und die Reformation von den Gränzen des Reiches fern zu halten, erreichte sie auf's vollkommenste, wenn auch durch noch so gehässige Mittel. Während daher Frankreich von religiösen Parteikämpfen zerrissen wurde, während Deutschland unter den Verheerungen des dreißigjährigen Krieges seufzte, genoß Spanien Ruhe und inneren Frieden, — Besitzthümer, die freilich mit dem Verluste der Freiheit und mit der Unmöglichkeit einer naturgemäßen Fortbildung des Staats erkauft wurden, aber immer als relative Vorzüge erscheinen, wenn man ihre unmittelbaren Resultate mit denen vergleicht, welche aus den Glaubenswirren in jenen Ländern erwuchsen. Denn wenn dort die Blüthen früherer Cultur vielfach von den Stürmen des Krieges zerstört wurden, entfaltete sich hier innerhalb des Katholicismus eine reiche und frische Blüthe der Kunst. Und nicht bloß mittelbar steht auf diese Weise die religiöse Beschränkung, welche die Spanier drückte, mit ihrer Poesie in Zusammenhang, auch direkt hat sie den entschiedensten Einfluß auf dieselbe geübt, indem sie ihr theils eine bestimmte Richtung vorzeichnete, theils neben anderen mitwirkenden Umständen eine Ursache ihres hohen Flors wurde. Die letztere Behauptung mag parador klingen, läßt sich indessen leicht als wahr nachweisen. Ent-

schieden feindlich stellte sich die Inquisition der freien Forschung auf dem Felde der Wissenschaft gegenüber; als Philosophie duldete sie nur die kirchlich-scholastische, als Theologie nur bigotte Erbauungsbücher; an Fortschritte auf dem Gebiet der Empirie und der Naturwissenschaften war nicht zu denken. Die Geschichtschreibung konnte nur mit äußerster Behutsamkeit auftreten. Hier mußte der leiseste Versuch, das Joch abzuschütteln, die schlimmsten Folgen nach sich ziehen, und die Tyrannei der geistlichen Obern ließ kein anderes Mittel übrig, als Gehorsam. Dessenungeachtet lebte in der Nation ein geistiger Trieb, der nicht so leicht zu unterdrücken war, und sich nun nach der Seite hin Bahn brach, wo eine Collision mit dem Geiste der Regierung am mindesten zu befürchten stand. Die schöne Literatur ward daher ein Zufluchtsort für das Genie, das sich auf anderen Gebieten eingeengt fühlte, und die Poesie gewann manche Geisteskraft, die unter anderen Umständen vielleicht auf ein ganz verschiednes Feld der Thätigkeit getrieben worden wäre. Denn war die Dichtkunst auch im Allgemeinen in denselben Kreis gebannt, der die Geistesfreiheit der Nation überhaupt beschränkte, so stand hier doch innerhalb jener Gränzen ein unendlich freierer Spielraum offen, und dem Dichter ward manche Meinungsäußerung als poetische Licenz zu gut gehalten, die für jeden Anderen die schlimmsten Folgen gehabt haben würde. Die Grundsätze des katholischen Glaubens anzugreifen, war freilich nicht gestattet, und dies thun zu wollen, fiel auch keinem ächten Spanier ein; aber die Schranken blieben immer noch weit genug, um der Phantasie, der Empfindung und dem Witz ein ausgedehntes Feld zu gönnen. Für das

Schauspiel kam der besonders günstige Umstand hinzu, daß es, während des größten Theils dieser Periode wenigstens und in dem größten Theil von Spanien, wie wir näher sehen werden, keiner der Darstellung vorhergehenden Censur unterworfen war, und daß selbst die allgemeine Controlle, unter welcher alle Aeußerungen standen, hier mit auffallender Nachsicht geübt wurde. Eine Zusammenstellung aller freien Aeußerungen, aller Ausfälle auf Staat und Geistlichkeit, die sich die spanischen Dramatiker erlaubt haben, würde den Beweis liefern, daß man sich im Lande des verrufensten Despotismus in manchen Punkten einer Redefreiheit erfreute, wie sie noch heutiges Tages nicht überall verstattet ist. Wie weit die Licenz in dieser Beziehung ging, zeigen unter Anderm die Comödien des Tirso de Molina und zahlreiche burleske Zwischenspiele verschiedner Verfasser. Und doch ist kein Beispiel bekannt, daß die Inquisition einen dramatischen Dichter wegen Ueberschreitung seiner Befugniß zur Rechenschaft gezogen hätte; vielmehr liegt manches Stück, das von freien und beinahe zügellosen Bemerkungen aller Art wimmelt, mit besonderer Approbation der Geistlichkeit versehen, im Druck vor. Der Widerspruch, der scheinbar in diesem Verfahren enthalten ist, löst sich wohl durch folgende Betrachtung. Die katholische Religion war so fest begründet und die Hochachtung für sie so tief im Volke gewurzelt, daß Spott über ihre Diener oder Scherz mit ihr selbst noch nicht mit Angriffen auf ihr Wesen verwechselt wurde; je fester das Heilige steht, um so eher läßt es mit sich spaßen. Und in diesem arglosen Sinne sind auch offenbar jene Stellen, die der veränderte Geist der Zeit jetzt als bittere Satiren gegen

die Kirche erscheinen läßt, mehrentheils von ihren Verfassern gemeint und vom Publicum aufgenommen worden; denn fast alle die Dichter, die sich dergleichen erlauben, haben in anderen ihrer Werke unzweideutige Beweise einer aufrichtigen Religiosität geliefert, und schon der Umstand, daß sie selbst zum größten Theil dem geistlichen Stande angehörten, scheint jeden Zweifel der Art niederzuschlagen. Es drängt sich hier ferner auf, daß die Spanier einen schärferen Unterschied, als wir, zwischen Spiel und Leben gemacht haben müssen. Regierung und Inquisition scheinen es ihrem Interesse entsprechend gefunden zu haben, die Lieblingsunterhaltung des Volkes durch so wenig Hindernisse wie möglich einzuengen und auf der Bühne zu gestatten, was im Leben verpönt war.

Die Poesie, und namentlich die dramatische, bewahrt daher das Edelste und Schönste, was diese Epoche der spanischen Literatur aufzuweisen hat; in ihr strömen alle Radien des Geisteslebens der Nation, wie in einem Brennpunkt, zusammen, und liefern ein glänzendes Zeugniß, wie geistige Kraft sich dem schlimmsten Druck der Verhältnisse zum Trotz behaupten und wie das Genie aus eben den Umständen, die es auf der einen Seite erdrücken, Nahrung ziehen könne, um sich nach der andern hin desto reicher zu entfalten. Aus ihr lernt man zugleich die Nation in einem ganz andern Lichte kennen, als das ist, in welchem sie in einseitigen Darstellungen ihrer politischen Geschichte erscheint. Man sieht hier, wie die Härte und Grausamkeit, die der Spanier gegen den Andersglaubenden übte, nur Folgen einer irrigen Ueberzeugung waren, welche die Verläugnung des natürlichen Gefühls dem Ketzer gegenüber

als Pflicht erscheinen ließ; wie aber der nie genug zu beklagende Fanatismus, der die Gemüther in dieser Rücksicht irre leitete, im Uebrigen die sanftesten und edelsten Empfindungen und die Uebung ächter Humanität nicht ausschloß. Ja, mehr als dies — wenn gleich Entäußerung von allen religiösen Vorurtheilen seiner Zeitgenossen von einem spanischen Katholiken des 16 Jahrhunderts nicht erwartet werden darf. und nicht zu läugnen ist, daß auch die poetische Literatur der Spanier Spuren des Fanatismus und eines düsteren Wahnes enthält, so zeugen doch zahlreiche einzelne Gedankenblitze in eben dieser Literatur von der Sinnesfreiheit, in der sich die hervorragendsten Geister der Nation zu behaupten wußten. Von hier aus aber fällt wieder ein Licht auf jene Aeußerungen der Intoleranz zurück, wonach viele derselben als Captationen des Wohlwollens der Inquisition und als wohlberechnete Kunstgriffe erscheinen; denn für jeden solchen Ausbruch des religiösen Eifers schlüpfte dann manches Andere um so ungehinderter durch, was sonst bei frommen Eiferern Anstoß erregt haben würde.

Wenn schon die angeführten Umstände der Poesie ein ungewöhnlich breites Terrain verschafften; wenn ferner in einer Zeit, die des Drückenden viel enthielt, die Flucht in das Reich der Phantasie nahe gelegt war, so bot auch eben diese Zeit wieder viele Elemente dar, aus denen die Dichtung Nahrung ziehen konnte. In keinem andern Lande waren selbst die Verhältnisse des gewöhnlichen Lebens so von Poesie durchdrungen, wie in Spanien; in keinem dauerte die romantische Sinnes- und Lebensart des Mittelalters so lange fort, um, wie hier, mit den Vorzügen einer

höheren Cultur zu verschmelzen und sich in dieser Verbindung noch glänzender zu entfalten. Der ritterliche Geist, durch die außerordentlichen Verhältnisse des Landes während der mittleren Jahrhunderte in ungemeiner Stärke hervorgerufen, überlebte die Umstände, die ihn erzeugt hatten, und ließ des Ritterwesen selbst noch lange, nachdem die politische Bedeutung der Feudal-Aristokratie eine ganz andere geworden war, in seinen wesentlichen Zügen fortbestehen. Führung der Waffen und Theilnahme an den kriegerischen Thaten der Nation blieb nach wie vor eine Zierde des Adels. Turniere und Wettkämpfe aller Art, die noch während des ganzen 17. Jahrhunderts nicht allein bei einzelnen Hoffesten, sondern auch sonst vielfach gehalten wurden, gaben den Edlen in Friedenszeiten Gelegenheit, ihre Kraft und Gewandtheit zu üben [9]); das anmuthige, von den Mauren ererbte Ringstechen oder Rohrspiel (juego de cañas, der noch jetzt im Orient bekannte Dscherrid), so wie die Stiergefechte, in denen damals die vornehmsten Großen des Reiches gern Proben ihrer Tapferkeit ablegen mochten [10]), sind eben hierher zu rechnen. In den Orden von

[9]) Jovellanos, Memoria sobre las diversiones publicas, pag. 36. — Navarrete, Vida de Cervantes, pag. 113 und 456.

[10]) Lope de Vega (Comedias, B. XV. Dedication des Schauspiels El ingrato arrepentido an D. Rodrigo de Tapia, Ritter des Ordens von St Jago) sagt: „Die Stierkämpfe stehen den Gefechten und Turnieren zu Pferde nicht nach, erfordern vielmehr noch mannhaftere Kühnheit wegen der Unbändigkeit des Feindes; denn ein Ritter, der bei einem Turnier seinen Gegner gewaffnet angreift, hat keine so große Gefahr zu bestehen, wie der, der einem Stiere Stand hält. Die Kühnheit, mit welcher Sie die Wildheit des gewaltigsten Stiers, den der Tajo gesehen oder der Xarama an seinen Ufern er-

St. Jago, Calatrava und Alcantara bestand das geistliche Ritterthum in seiner Grundbedeutung unverändert fort; denn diese Orden waren, obgleich bei ihrer neuen Organisation durch Ferdinand und Isabella in manchen Punkten modificirt, doch keineswegs in bloß leere Decorationen ausgeartet, sondern noch an ihre früheren Gelübde gebunden und auf geschehendes Aufgebot zu Kriegsleistungen verpflichtet [11]). In den Kleidungen herrschte im Allgemeinen noch immer der Schnitt der Rittertracht vor, obgleich an die Stelle der bis in's 16. Jahrhundert üblich gewesenen Burgundischen Costüms neue Moden getreten waren, für Männer der kurze Mantel (**capa**) und die Halskrause (**golilla**), für Weiber die eng anliegende **Basquiña** und die Mantilla. Der Degen, den der Cavallero stets zur Seite trug, war keine müßige Zierrath, sondern wurde in einem polizeilich noch weniger geregelten Staate häufig als Vertheidigungswaffe und zu Zweikämpfen, die sehr oft vorfielen, gebraucht. Die gewöhnliche Veranlassung zu letzteren gaben die Liebesintriguen und galanten Abenteuer, die an der Tagesordnung waren. Wenn schon das feurige Blut des Südländers leicht in Leidenschaft aufwallte, so kam noch die Mode hinzu, um Galanterie und Huldigung der Damen zur allgemein herrschenden Sitte zu machen. Der

zogen hat, angriffen und bezwangen, schien in den Augen Seiner Majestät und der ganzen Hauptstadt eine so erlauchter Vorfahren würdige That und begeisterte mich, folgende Verse an Sie zu richten" u. s. w.

[11]) **Mariana de rebus hispanicis, lib. XI. cap. 13** und **14**. — **Andr. Mendo de ordinibus equestribus.** — **Caro de Torres, Historia de las Ordenes Militares de Santiago, Calatrava y Alcantara (Madrid, 1629).**

gute Ton der eleganten Welt brachte es mit sich, daß selbst wer keine wahre Neigung fühlte oder schon über die Jugendjahre hinaus war eine Herzenskönigin wählte, der er seine Dienste weihte; und der romantische Geist des Zeitalters umkleidete ein solches Verhältniß mit allen Formen der ritterlichen Courtoisie und einer, sei es aus dem Herzen fließenden oder erdichteten, Gefühlsschwärmerei. Auch wo wahre Leidenschaft zum Grunde lag, behandelte man die Liebe gern als ein phantastisches, das Leben verschönerndes und erheiterndes Spiel, das, je mehr es in den bunten Farben der Romantik schillerte, der poetischen Laune um so höhere Befriedigung gewährte; die verwegensten, nur mit Aufbietung alles Scharfsinnes durchzuführenden Intriguen waren die beliebtesten Wege, um zum Ziel zu gelangen. Bei Nacht wimmelten die Straßen der Städte von jungen Männern, die, in ihre Mäntel vermummt (embozados), auf Liebesabenteuer auszogen, ihren Schönen Serenaden darbrachten, oder am Gitterfenster zärtliche Zwiesprache mit ihnen pflogen. Hand in Hand mit der Liebe aber ging die Eifersucht und die Forderung ausschließlichen Besitzes; und nur allzu oft endigten diese nächtlichen Scenen mit Verwundung oder Tödtung eines Nebenbuhlers.

Solche Zwistigkeiten und Zweikämpfe zu vervielfältigen, trug besonders das Ehrensystem bei, das die spanische Nation in sehr complicirter Weise ausgebildet hatte. Dieses, alle Verhältnisse des Lebens umfassende, System war für jede Beziehung der Menschen unter einander, für Liebe, Ehe und Freundschaft, für alle Familienverhältnisse, für die Stellung der Unterthanen zum König u. s. w. auf's bestimmteste festgestellt; seine Maximen und Forderungen hiel-

ten das ganze Dasein in unlösbaren Banden; und die Begriffe, die ihm entflossen, waren mit dem Wesen der Nation so verwachsen, daß selbst die Bemühungen der Kirche, dieselben auszurotten, vergeblich blieben. Kein Gesetzbuch hat je allgemeinere und unverbrüchlichere Geltung gehabt, als das der Ehre auf allen Gebieten des spanischen Lebens; seine Gebote wurden allgemein anerkannt und nie ungeahndet übertreten. Will man den alten Spanier in seiner Individualität kennen lernen, so muß man sich daher vor allen Dingen mit seinen Ehren-Grundsätzen bekannt machen; nur wer diese bis in die einzelnen Nüancen, wie sie mit beinahe spitzfindigem Scharfsinn für die verschiedensten Fälle festgestellt waren, aufgefaßt hat, vermag die Motive, welche seine Handlungsweise in den wichtigsten Angelegenheiten des Lebens bestimmten, zu durchschauen. Eben hierauf und auf der Collision der verschiednen Rechte und Pflichten beruht auch in vielen Novellen und Dramen die Verwicklung, zu deren Verständniß erst die Kenntniß der eigenthümlichen Vorstellungsweise der Spanier und ihres nationell ausgebildeten Ehrensystems den Schlüssel gibt. Es ist hier nicht der Ort, dieses System ausführlicher zu entwickeln, und nur folgende hervorstechende Punkte desselben mögen angegeben werden: Dem Könige gegenüber wandellose Treue und Ergebenheit, der das Leben, die Freundschaft, die Liebe und alle individuellen Gefühle geopfert werden müssen (**Rojas, Abajo del Rey ninguno; Lope, Estrella de Sevilla**); Pflicht, den im Zweikampf gebliebenen Freund oder Verwandten an dem Gegner zu rächen; strenges Halten auf Unbeflecktheit des Namens, wonach die mindeste Beleidigung durch das Blut des Be-

leidigers gesühnt werden muß, und die Untreue der Geliebten oder Gattin, der Fehltritt der Schwester den Mord der Schuldigen befiehlt. Aber nicht bloß der wirklich vollbrachte Ehebruch untergräbt die Ehre des Mannes, sondern auch schon die leiseste Regung einer verbotenen Liebe im Herzen des Weibes (**Calderon, A secreto agravio secreta venganza, Medico de su honra**). Sogar die Schuldlose muß als Opfer fallen, wenn unreine Begier das Auge auf sie geworfen hat und die Ehre des Mannes auch nur dem Scheine nach verletzt ist (**Calderon, Pintor de su deshonra**). Auf der anderen Seite gebietet der Rittersinn, eine Dame, die von ihrem Gemahl, Vater oder Bruder verfolgt wird, zu beschirmen; diese darf erwarten, daß der Erste, dem sie begegnet und den sie um Hülfe anspricht, sie mit Gefahr seines Lebens schütze, und doch weder ihren Namen zu erfahren begehre, noch ihren Schleier aufhebe. — Das Gesetz der Gastfreundschaft befiehlt unbedingte Schützung und Heilighaltung des Gastes, selbst wenn er ein Feind sein sollte. Dazu kommen die sehr bestimmt festgestellten Vorschriften über Herausforderungen, Duelle u. s. w.

Wie das Mittelalter schnell und unmerklich in die neue Zeit übergegangen war, und mit ihm manche seiner Ansichten und Gewohnheiten, so hatte sich auch der Sinn für die romantische Sagenwelt und die Poesie der Ritterzeit im Volke noch sehr lebendig erhalten. Die erheblichsten und poesievollsten Momente der alten Landeshistorie, so wie eine unglaubliche Menge von Traditionen und Geschichten lebten als Romanzen in Aller Gedächtniß und Munde; der Strom jener frischen Heldendichtung war noch so wenig versiegt, daß selbst in diesen späteren Tagen manches, der ursprüng-

lichen Weise in Geist und Form entsprechende, Lied entstand. Viele, aus den Landeschroniken oder aus alten Ueberlieferungen geschöpfte Erzählungen waren zugleich auf fliegenden Blättern und als Volksbücher in Umlauf; und in letzterer Gestalt genossen neben den einheimischen, auch manche ausländische Sagen allgemeiner Verbreitung. Auf diese Art bereicherte sich die Phantasie der Spanier mit Bildern aus den beiden großen Dichtungskreisen, welche die Runde durch das ganze christliche Europa gemacht haben, dem von der Tafelrunde des Artus und dem von Karl dem Großen und seinen zwölf Paladinen; in dieser Form waren die Geschichten von den Haimonskindern, von Lancelot und Tristan, von Ogier dem Dänen, Fierabras, Merlin, Iwain u. s. w. bei allen Klassen des Volks gekannt und beliebt. Der regsten Theilnahme aber erfreuten sich die phantastischen Ritterromane aus dem zu einer weit verzweigten Familie angewachsenen Geschlechte des Amadis. Der mährchenhafte Character dieser Fictionen, die Fülle der fabelhaften Begebenheiten, die sie darstellten, gaben dem Hange zum Wunderbaren, der durch die abenteuerlichen Kriege mit den Mauren und durch die Erlebnisse in der neuen Welt mächtig in der ganzen Nation aufgeregt war, erwünschte Nahrung. Der Reichthum an phantastischen Erfindungen, der uns noch heute in den besseren dieser Romane zum Erstaunen nöthigt, der blendende Glanz der Maschinerie in ihren prächtigen, von Gold und Edelsteinen funkelnden Palästen, ihren schwimmenden Inseln, geflügelten Rossen, magischen Ringen, gefeiten Waffen und bezauberten Schlössern, ihren Feen, Riesen und Zwergen,

hätte selbst eine nüchternere Phantasie als die spanische mit sich fortreißen können. Die übertriebene Sucht nach dem Wunderbaren, außerhalb aller Natur Liegenden, das Hohle und Geschraubte in den Affecten, der Wirrwarr in Geographie und Geschichte, die Weitschweifigkeit und Wortfülle der Darstellung, diese Schattenseiten der ganzen Gattung, welche das Verdammungsurtheil Einsichtsvoller auf dieselbe lenkten, wurden von dem größeren Publicum übersehen, das ihr bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts seine Neigung in hohem Grade zuwandte. Von da ab scheint theils durch die höheren Leistungen auf anderen Gebieten der Poesie, theils durch die Bekanntschaft mit den unübertrefflichen Gedichten der Italiener, die ähnliche Stoffe in einer weit vollendeteren Form behandelten, theils endlich durch den beißenden Spott des Cervantes, die frühere Lieblingslectüre einigermaßen in den Hintergrund gedrängt worden zu sein. Indessen ist es irrig, wenn man glaubt, der Don Quijote, der überhaupt keineswegs als Satire auf die Ritterbücher im Allgemeinen gemeint war, sondern nur ihre Auswüchse und die schlechteren unter ihnen geißeln sollte, habe den Amadisromanen sofort den Todesstoß versetzt. Wenn auch neue Werke der Art fortan nur noch von Zeit zu Zeit auftauchten, so erhielten sich viele der alten, wie Amadis von Gallien, Palmerin von England, der Ritter Phöbus, Olivante de Laura, Tirante el Blanco, Florisel de Niquea u. s. w., doch noch bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts in gewissem Ansehn bei der Lesewelt. Viele Schriftsteller selbst einer noch späteren Periode erwähnen jener Namen in einer Art, welche eine genaue Bekannntschaft des Lesers mit ihnen voraussetzt; die bedeu-

tendsten Dramatiker haben aus dieser Quelle geschöpft [12]) und überhaupt ist den Amadisromanen ohne Zweifel ein beträchtlicher Einfluß auf die Neigung zum Phantastischen und Wunderbaren beizumessen, die sich bei fast allen spanischen Dichtern bemerklich macht. Hat doch selbst Cervantes, der im Persiles an abenteuerlichen Erfindungen mit dem Lobeira wetteifert, sich derartigen Einwirkungen nicht zu entziehen vermocht.

Fast ebenso verbreitet, wie die Erinnerungen an die Sagenwelt des Mittelalters, waren Reminiscenzen aus der antiken Mythologie und Poesie. Hatte auch der unter Ferdinand und Isabelle so lebhaft erwachte Eifer für die Alterthumswissenschaften etwas nachgelassen, und namentlich das Studium der griechischen Sprache und Literatur seit jener Zeit eher Rück- als Fortschritte gemacht, so befanden sich doch Uebersetzungen der vorzüglichsten alten Dichtwerke, und darunter treffliche (z. B. der Odyssee von Gonzalo Perez, der Aeneis von Gregorio Hernandez de Velasco, der Metamorphosen des Ovid von Felipe Mey) in den Händen aller Gebildeten; ebenso die Werke der großen spanischen Lyriker des 16. Jahrhunderts, die sich sämmtlich mehr oder minder an antike Vorbilder angeschlossen hatten. Wenn auf diese Art die alte Fabellehre (die übrigens, wie bei allen Romanischen Völkern, so auch bei den Spaniern, nie ganz in Vergessenheit gerathen war) im Volke lebendig erhalten wurde, so war doch der National-

[12]) Z. B. Calderon z. B. sein **Castillo de Lindadibris** aus dem **Caballero del Febo**, seine **Puente de Mantible** aus dem Fierabras, Montalvan seinen Palmerin de Oliva aus dem gleichnamigen Roman u. s. w.

geist so vorherrschend, daß er dieselbe ganz seinen Begriffen und Vorstellungen assimilirte. Das ganze Alterthum erlitt in der Betrachtung der Nation eine Umbildung ins Romantische, die unbewußt und wie von selbst geschah; man betrachtete seine Geschichte als einen Spiegel des eignen Zeitalters, als ein lose umgränztes Gebiet, in das sich alle Anschauungen der Gegenwart hineintragen ließen; seine Mythen als liebliche Phantasiegebilde von so allgemeinem Charakter, daß sie eben so wohl eine allegorische Deutung zuließen, wie zum Ausdruck christlicher Ideen dienen konnten. Für unsere Bildung, die überall mit ihrer Kritik bei der Hand ist, aber auf ihrer Wanderung durch die Wüstenei philologischer Gelehrsamkeit nur zu viel an Phantasie eingebüßt hat, mag in dieser Art, den alten Glauben in den neuen hinüberzuziehen und eigenthümlich spanische Begriffe in die alte Geschichte hineinzutragen, etwas Befremdendes liegen; der unbefangene Sinn dagegen wird eben darin nur einen Beweis von dem ächt poetischen, naturkräftigen Geiste der Nation finden, der sich seine unmittelbaren Vorstellungen und Empfindungen durch keine trocknen Abstractionen des Verstandes verkümmern ließ. Ein Zeitalter, das genug in sich abgeschlossen und mit dem eignen Lebensreichthum erfüllt ist, um auch die vergangenen mit diesem Reichthum auszustatten, das auch das Todte in die Formen der nächsten Wirklichkeit kleidet und zugleich genug Naivetät besitzt, um diesen Proceß nicht mit prosaischer Reflexion zu seciren, muß dem Aufblühen der Poesie gewiß förderlich sein.

Indem wir der einzelnen Umstände erwähnen, welche die erheblichsten Momente in der Phantasie und dem gei-

stigen Leben der Spanier bildeten und daher mittelbar auch auf ihre Poesie gewirkt haben, dürfen wir das Gebiet des religiösen Glaubens nicht übergehen. Je mehr die katholische Kirche den Inhalt der christlichen Religion äußerlich darzustellen bemüht war, und je höher sie zugleich in Macht und Ansehn stand, um so gewaltiger mußte sie die Einbildungskraft beherrschen. Die Vergegenwärtigung der heiligen Geschichte, die sinnbildliche Darstellung der christlichen Dogmen im Cultus selbst, die Pracht der gottesdienstlichen Ceremonien, der Aufzüge und Processionen, — das Alles konnte dem Südländer nicht geboten werden, ohne seine reizbare Phantasie auf's höchste zu entflammen. Und derjenigen poetischen Richtung, die in Spanien nun einmal durch alle Umstände vorbereitet und bedingt war, ist diese Gestaltung des Katholicismus gewiß nicht nachtheilig geworden, wie verderbliche Folgen sie im Uebrigen auch gehabt haben mag. Das stete Eingreifen des Göttlichen in das irdische Dasein, die unmittelbare sinnliche und sichtbare Erscheinung des Heiligen und dessen durch den Gottesdienst repräsentirte innige Gemeinschaft mit dem menschlichen Leben vergönnten der Kunst, sich auf's engste an die Religion anzuschließen. Da der Klerus voranging, das Ueberweltliche in die nächste Nähe herabzuziehen, so durften auch die Laien wagen, die Mysterien des Glaubens, ohne Furcht vor Profanation, in Bild und Wort darzustellen. Dem Spanier war hierdurch ein weites Feld zu dichterischen und künstlerischen Anschauungen geöffnet, das von anderen Nationen, wo die Religion sich nicht zu so äußerlicher Gestalt verkörperte, gar nicht oder nur mit Zagen betreten werden konnte. Daher die erstaunliche Freiheit und Kühnheit in

Behandlung religiöser Gegenstände, die der spanischen Poesie eigenthümlich ist; daher das Ineinanderspielen des Göttlichen und Menschlichen, der natürlichen und übernatürlichen Regionen, das ihr eine so wunderbare Färbung verleiht; daher endlich das Allegorische, Symbolische und Mystische in ihr, das doch wieder so klar und verständlich erscheint.

Durch das stete Bestreben der Kirche, das ganze Gebiet des katholischen Glaubens zu versinnlichen und anschaulich zu gestalten, wurden alle einzelnen Momente desselben dem Volke stets gegenwärtig erhalten. Der Kreis der Orthodoxie war, wie eifersüchtig man auch seine Gränzen bewachte, hier nicht so eng geschlossen, daß er der Phantasie nicht noch einen weiten Spielraum zu Erfindungen und Ausschmückungen gestattet hätte. Die spanische Einbildungskraft jener Zeit kann in Ausmalung der christlichen Ideen und Bilder nicht frei, beweglich und selbstthätig genug gedacht werden. Nirgends vielleicht ist das große Feld des Wunderbaren und Geheimnißvollen in der Religion mit gleicher Vorliebe angebaut werden. Neben den heiligen Geschichten des alten und neuen Testaments, den altchristlichen Legenden u. s. w., die von Allen gekannt waren, wurde eine fast unendliche Menge von nationalspanischen Traditionen und Wundersagen umhergetragen, die von Tag zu Tag neuen Zuwachs erhielt. Die Erinnerung an alle diese Punkte des Glaubens stets frisch zu erhalten diente der alljährliche Cyklus von Festen der außer den großen, allen katholischen Ländern gemeinschaftlichen, noch viele der spanischen Liturgie eigenthümliche Feiertage umfaßte. Hier schienen die göttlichen Zeichen und Offen-

barungen, die Wunderbegebenheiten der Erlösung und Menschwerdung, die Akte der Heiligen und Märtyrer unmittelbar in die Gegenwart hineinzuragen. Denn die spanische Kirche versäumte bei der Anordnung und Ausschmückung dieser Feste kein Mittel, das Heilige der sinnlichen Anschauung näher zu rücken, und verband zu diesem Zwecke mit dem blendendsten Gepränge der gottesdienstlichen Handlungen die veredelnden Reize der Musik, Malerei und Poesie. Vor Allem war die Tonkunst eine treue Dienerin im Heiligthum und ward zur Verherrlichung des Cultus mannigfach in Anspruch genommen. Ein umfassendes Urtheil über die alte spanische Musik steht uns freilich nicht zu, da die meisten ihrer Werke ungekannt in den Archiven der Kathedralen liegen; allein nach dem Rufe und Einfluß, den mehrere ihrer Meister, wie Perez, Salinas, Monteverde und Comes, auch im übrigen Europa erlangten, so wie nach einzelnen Proben zu schließen, die noch heute hier und da gehört werden, besaß Spanien im 16. und 17. Jahrhundert eine Musikschule, die an Reichthum und Gediegenheit mit den italienischen wetteifern konnte. Beinahe jede bedeutendere kirchliche Feier suchte sich durch Aufführung großer Oratorien, Messen, Psalmen und Motetten eindringlicher zu machen. Die berühmtesten und am häufigsten behandelten Vorwürfe der Composition waren: die Christmette für Weihnachten, das Oratorium der Passion für den Charfreitag, die Lamentation für den Aschermittwoch, die Litanei an das heilige Sacrament für die vierzigstündigen Gebete, das Salve regina, die Psalmen an die schmerzenreiche Mutter, die Motetten zur Lichtmeß, die Dreistundengebete für Ostern und für das Frohn-

leichnamsfest. Es ist schwer, sich diese Aufführungen unter den majestätischen Gewölben der spanischen Kathedralen feierlich und erhaben genug vorzustellen. — Gleich der Musik widmeten sich auch die bildenden Künste vorzugsweise dem Dienste der Kirche, indem sie den Inhalt der heiligen Geschichten in mannigfachen Darstellungen dem Auge vorführten. Nicht allein die Wände, Altäre, Capellen und Sacristeien der Gotteshäuser und Klöster prangten mit zahlreichen Werken der Sculptur und Malerei; auch auf den Straßen und öffentlichen Plätzen ward die Andacht der Vorübergehenden durch überall angebrachte, oft von Künstlern ersten Ranges gefertigte, heilige Bildwerke stets wach erhalten [13]). Noch mächtigere und erhebendere Eindrücke mußten hervorgerufen werden, wenn, wie dies häufig geschah, bei großen kirchlichen Festen Gemälde und Statuen, die den Gegenstand der Feier bildlich darstellten, in glänzender Procession über den Häuptern des knieenden Volkes vorübergetragen wurden. Die Ehre, ein solches Processions-

[13]) Es sei vergönnt, hier beiläufig auf einen Kunstzweig aufmerksam zu machen, der in Spanien zu eigenthümlich hoher Ausbildung gelangt, bisher aber von den Kunsthistorikern ganz unberücksichtigt gelassen ist. Wir meinen die farbigen Holzsculpturen, die sich in großer Anzahl über die ganze Halbinsel, vornämlich aber in den südlichen Provinzen verbreitet finden. Die vorzüglichsten derselben rühren aus dem 17. Jahrhundert her, in dem sich viele ausgezeichnete Künstler, wie Montañé's, Alonso Cano, Bernardo de Mora, Pedro und Alonso de Mena, in diesem Fache hervorthaten. Meisterhafte Werke der Art, an denen nicht allein die Vollendung der Bildhauerarbeit, sondern auch die feine und geschmackvolle Bemalung bewundernswerth ist, sind namentlich in Sevilla (im Hospital de la Caridad, im Karthäuserkloster u. s. w.) und in Granada (in San Jeronimo und im neu errichteten Provincialmuseum) vorhanden.

bild zu liefern, galt für die höchste, nach der man streben konnte, und es fanden zu diesem Zwecke Wettkämpfe unter den vorzüglichsten Künstlern des Landes Statt[14]. — In welcher Art sich die Poesie mittels des geistlichen Drama's auf's engste mit der Religion verband, wird später ausführlich erzählt werden. Hier genüge es, in dieser Beziehung auf die lyrischen Gedichte geistlichen Inhalts hinzuweisen, die, eben so zahlreich, wie zum Theil von höchstem Werth, eine Hauptzierde der spanischen Literatur bilden, und in denen sich die Religiosität der Zeit in den reinsten und edelsten Zügen abgedrückt hat[15]. Um aber den Eindruck dieser schönen Lieder nicht ganz verblaßt und abgeschwächt zu empfangen, um den Einfluß, den sie auf Verstärkung des religiösen Geistes der Nation geübt, ermessen zu können, ist es nöthig, sich Veranlassung und Zweck ihres Entstehens, die nun in den Hintergrund getreten sind, zu vergegenwärtigen. Fast alle, wie verschieden auch an Ton und Geist, die alle Phasen vom einfachen Kinderliede bis zum höchsten Schwunge der Hymne durchlaufen, standen ihrer ursprünglichen Bestimmung nach in genauem Bezug zum kirchlichen Leben, indem sie theils zum Absingen und zur Recitation während des Gottesdienstes, theils, auf fliegenden Blättern unter das Volk vertheilt, zur Verherrlichung und Commemoration kirchlicher Ereignisse dienten. Auch blieben die geistlichen Obern nicht gleichgültig gegen die

[14]) S. **Bellas Artes de Granada, Memoria histórica por D. José de Castro y Orozco. Granada, 1839. pag. 37;** und **Cean Bermudez, Diccionario histórico etc. passim.**

[15]) Eine treffliche Auswahl aus diesem reich begabten Fache der alt-spanischen Lyrik findet sich in der **Floresta** von Böhl de Faber.

Verdienste, welche sich die Poesie um Förderung ihrer Interessen erwarb; sie sparten vielmehr keine Art von Aufmunterung und Belohnung, um die Dichter vorzugsweise auf diese Bahn zu leiten, und veranstalteten zu diesem Zwecke bei festlichen Gelegenheiten poetische Wettkämpfe mit Aussetzung von Preisen für die besten Gedichte auf den Gegenstand der Feier. Große Wettstreite der Art (**Justas poeticas**), bei denen fast alle bedeutenden Dichter Spaniens concurrirten, fanden unter anderen im Jahre 1595 bei der Canonisation des heil. Hyacinthus, 1614 bei der Beatification der heil. Theresa, 1622 bei der Heiligsprechung des St. Isidor von Madrid Statt[16]).

Die kühne und reiche Verschlingung des Heiligen und Weltlichen, die dem spanischen Katholicismus überhaupt eigen war, machte sich auch bei den geistlichen Festen geltend. Hatte schon die religiöse Feier selbst profane Lustbarkeiten nicht ausgeschlossen (es war z. B. etwas Gewöhnliches, im Gefolge der Procession, oder auf den Straßen, wo diese vorüberging, oder vor den Bildern der Heiligen Tänze aufzuführen), so war der Abend, der auf einen Festtag folgte, ausschließlich dem Vergnügen gewidmet. Vor allen schuf die St. Johannisnacht ganz Spanien zu einem Tummelplatz der ausgelassensten Fröhlichkeit um; auf allen

[16]) Suarez de Figueroa sagt in seinem **Pasagero** (Madrid, 1617. pag. 118): „Bei den literarischen Justas kommen mehr Poeten zum Vorschein, als Sand am Meere ist. Bei einer, die neulich zu Ehren des heiligen Antonius von Padua gehalten wurde, concurrirten mehr als fünftausend Werke in den verschiedenen Gattungen der Dichtkunst; und obgleich man die beiden Chöre und die Wände der Kirche mit den besten derselben geschmückt hatte, so blieben doch noch so viele übrig, daß man noch hundert Klöster damit behängen konnte."

Höhen loderten nach altherkömmlichem Brauche Freudenfeuer, von allen Seiten erschallten Klänge der Lust, und Städte wie Dörfer wimmelten von fröhlichen Gruppen, die sich an Spiel, Gesang und Tanz ergötzten, oder vermummt umherzogen, und sich der allgemeinen Maskenfreiheit erfreuten, die diese Nacht mit sich brachte. Begreiflicher Weise gab dies Gelegenheit, mancherlei Intriguen anzuspinnen, lustige Streiche zu spielen und kecke Abenteuer zu bestehen. Aehnliches wiederholte sich bei vielen anderen Festen, z. B. dem des St. Jago, dem der heil. Anna u. s. w. Ueberhaupt, wenn man die Schilderungen liest, die alte Reisebeschreiber von dem Leben auf der Halbinsel entworfen haben, oder die, welche uns von den spanischen Novellisten und Dramatikern überliefert worden sind, so begreift man kaum, woher die düsteren Farben genommen sein mögen, mit denen man uns Spanien so oft als das Land des finstersten Ernstes ausgemalt hat. Aus jenen authentischen Darstellungen ergibt sich vielmehr das Bild eines dem heitersten Lebensgenuß mit Vorliebe zugewendeten Volkes. Außer den Vergnügungen, die sich an die religiösen Feste schlossen, zogen sich noch zahlreiche andere Belustigungen durch das ganze Jahr hin. Die Faschingszeit (**las Carnestolendas**) z. B. führte einen allgemeinen Taumel der Lust herbei und erschloß eine reiche Quelle von Scherzen. Zu den Jahrmärkten und Messen, die jeder Ort von einiger Bedeutung alljährlich hielt, strömten nicht allein Käufer und Verkäufer, sondern auch Neugierige und Schaulustige in Schaaren herbei; denn hier, wie auch bei Kirchweihen, Hochzeiten u. s. w., fehlte es nie an Kurzweil, Spielen und Festlichkeiten jeder Art. Zigeunerbanden,

Gaukler, Musikanten und Schauspielertruppen durchzogen das Land und wurden überall als Bringer der Lust willkommen geheißen. Gesang und Tanz verschönerten jede gesellige Zusammenkunft und selbst der geringste Handwerker mochte nach vollbrachter Arbeit des Tages einige mit Ergötzlichkeiten mancher Art ausgefüllte Erholungsstunden nicht missen. „Wenige Nationen — sagt ein französischer Schriftsteller, der die Halbinsel aus eigner Anschauung gekannt zu haben scheint — haben eine so große Neigung zur Musik wie die Spanier. Man findet selten Einen unter ihnen, der nicht die Laute (vihuela) und Harfe zu spielen wüßte (dies nämlich sind die Instrumente, deren sie sich bedienen, um die Gegenstände ihrer Liebe zu feiern), und daher kommt es, daß man sowohl in Madrid als in den anderen Ortschaften des Landes bei Nacht die Straßen von jungen Leuten wimmeln sieht, die, ihre Guitarre im Arm und mit Blendlaternen versehen, ihren Herzensangelegenheiten nachgehen. Es gibt in Spanien keinen Handwerker, der nicht nach der Arbeit zu seiner Laute griffe, um sich auf der Straße und den öffentlichen Plätzen mit Gesang und Saitenspiel zu ergötzen; kurz, man kann sagen, die Spanier besitzen einen angebornen Hang zur Musik, und dies ist auch der Grund, weshalb sie die öffentlichen Schauspiele so lieben, die bei ihnen meistens aus Illuminationen mit Musik, aus Stiergefechten und aus Comödien bestehen, in welche letztere sie Zwischenspiele mit Gesang einschalten“ [17]).

[17]) Histoire de la Musique et de ses Effets depuis son origine jusqu'à présent. Lyon, 1705. Tom. I. pag. 259.

Der Hang zur Poesie verbreitete sich in dieser Periode in großer Ausdehnung unter allen Ständen. Der Drang, Verse zu machen, ward gleichsam epidemisch; Fürsten und Grafen, Krieger und Staatsmänner, Rechtsgelehrte und Aerzte, Priester und Mönche hielten sich gleich sehr dazu berufen, und selbst Handwerker und Landleute wollten nicht ganz zurückbleiben. Die Leichtigkeit, mit der sich die spanische Sprache zur Versification anbietet, begünstigte diese Manie, die sich nicht allein der älteren nationalen, sondern auch der künstlichen italienischen Maaße bemächtigte. Ein junger Mann, der seiner Schönen nicht gelegentlich durch ein Gedicht gehuldigt hätte, wäre ihrer Gegenliebe nicht würdig befunden worden. Romanzen, Redondillen, Decimen, Glossen, Sonette, Octaven und Canzonen kamen bei tausend Veranlassungen des gewöhnlichen Lebens zum Vorschein; die Poesie war die Verschönerin aller geselligen Verhältnisse, die Dolmetscherin aller Leiden und Freuden des Daseins. Belege für die hier behauptete Allgemeinheit des Interesses für die Dichtkunst werden sich im Verlaufe unserer Geschichte mehrfach aufdrängen. Hier werde in dieser Beziehung nur der literarischen und poetischen Gesellschaften gedacht, deren fast jede bedeutende Stadt mehrere besaß. In Nachahmung des italienischen Akademienwesens, das während des 16. Jahrhunderts in seiner höchsten Blüthe stand [18]), hatten sich fast gleichzeitig in Spanien ähnliche Vereinigungen gebildet. Die älteste derartige Akademie, von der uns Kunde aufbewahrt ist, hielt ihre Versamm-

[18]) Man findet über dasselbe am ausführlichsten Auskunft in Ludovico Domenico, Raggionamento sopra le imprese di Paolo Giovio, 1561. pag. 178.

lungen in der Wohnung und unter dem Präsidium des Ferdinand Cortez [19]. Als die namhaftesten aus der Periode, die uns hier besonders interessirt, sind anzuführen: die **Academia Imitatoria**, um 1586 in Madrid gestiftet [20], die **de los Nocturnos**, die ihre Sitzungen im Jahre 1591 zu Valencia eröffnete [21] und die 1612 zu Madrid gegründete **Academia Selvage** [22]. Zahlreiche Anspielungen auf andere beweisen, daß die eingewanderte Sitte in Spanien eine fast eben so große Verbreitung gewonnen hatte, wie in dem Mutterlande [23]. Diese Akademien standen nicht selten unter Protection der ersten Würdenträger des Reiches; als Mitglieder fanden neben gefeierten Dichtern auch zahlreiche Dilettanten, neben den vornehmsten Großen auch Männer geringerer Herkunft, sobald sie nur die erforderliche Bildung besaßen, ihren Platz. Die Zusammenkünfte, zu verschiedenartigen literarischen Discussionen, zum Vorlesen poetischer Productionen und zu deren wechselseitiger Beurtheilung bestimmt, pflegten entweder in

[19]) Diálogos de la preparacion de la muerte, por D. Pedro de Navarra. Zaragoza, 1567.

[20]) Apotegmas de Juan Rufo, 1596. pag. V.

[21]) La Diana de Gil Polo. Nueva impression con notas al canto de Turia. Madrid, 1802. pag. 515.

[22]) Desengaño de Amor por el Licenciade Pedro Soto de Rojas. Madrid, 1623. fol. 181.

[23]) S. z. B. Christobal Suarez de Figueroa, Plaza universal de todas las ciencias y artes. Madrid, 1615. pag. 63. — Christobal de Mesa, el Patron de España, 1611. pag. 218. — Juan Yagüe de Salas, los Amantes de Teruel. Valencia, 1616, Apéndice. — Lope de Vega, Laurel de Apolo, dedicatoria al almirante de Castilla.

der Wohnung des Vorstehers, oder abwechselnd in den Häusern der verschiednen Theilnehmer gehalten zu werden.

Beweist das bisher Gesagte mehr nur das allgemein vorherrschende Interesse für Dichtkunst, so zeigt eine Betrachtung der spanischen Literatur, daß die Regierungsjahre der drei Philippe, zu denen man noch die ersten ihres Nachfolgers hinzurechnen kann, auch an dichterischer Productivität das fruchtbarste Zeitalter eben dieser Literatur bilden. In der That gehört unter der außerordentlich großen Menge von poetischen Werken, die sich in der Reise zum Parnaß, im **Laurel de Apolo**, in den bibliographischen Arbeiten des Nicolas Antonio, Ximeno, Rodriguez, Baëna, Latassa u. s. w. verzeichnet finden, bei weitem die Mehrzahl der genannten Periode an. Auch abgesehen von den Dramen, die wir hier vorerst außer Acht lassen, erscheint diese Zahl außerordentlich; und es ist nicht die Menge an sich (diese würde nur eine weite Verbreitung des Dilettantismus in der Poesie beweisen), es ist die Anzahl des wirklich Gehaltvollen und Vortrefflichen, was am meisten Staunen erregt. Nur die Unwissenheit und Beschränktheit der Gallicisten des 18. Jahrhunderts konnte das sogenannte vierte Zeitalter der spanischen Dichtkunst — eben das, von dem hier die Rede ist — im Allgemeinen als eine Periode des verdorbenen Geschmacks darstellen und die ganze Literatur dieses Zeitalters mit einem einzelnen Phänomen von untergeordneter Bedeutung in ihr vermengen. Denn für mehr als eine vereinzelte Erscheinung unter vielen anderen von ungleich höherem Belang kann die Dicht- und Redeweise, die man mit dem Namen **Estilo culto** bezeichnet, nicht gelten. Es ist hier der Ort, das Verhältniß dieses vielbe-

rufenen Styls zu dem Ganzen der spanischen Poesie in der Kürze darzulegen; seinen Einfluß auf das Drama zu besprechen, wird sich später mannigfach Gelegenheit finden. Luis de Góngora (geboren 1561 zu Córdova), ein geistreicher und talentvoller Kopf, ward, nachdem er für mehrere verdienstvolle Leistungen nicht die gebührende Anerkennung gefunden hatte, durch seine Sucht, Aufsehen zu erregen, auf den seltsamen Gedanken gebracht, eine eigene poetische Diction von höherer Bildung zu erfinden. Lateinische Satzbildungen, neue Wortschöpfungen, gezwungene Inversionen und eine von der gewöhnlichen durchaus abweichende, mit Antithesen und Bildern überladene Darstellung waren die wesentlichsten Ingredienzen des neuen Styls, welcher der spanischen Poesie eine höhere Würde leihen sollte. Ueber die Verkehrtheit dieses Beginnens im Allgemeinen kann nur Eine Stimme sein. Allein Góngora blieb selbst in seinen Verirrungen noch immer ein geistreicher Mann und ächter Dichter. Nur in den **Soledades** und im Polyphem schweifte er bis zu den Extremen einer hohlen und aufgedunsenen, pedantischen und affectirten Schreibart aus, und verflüchtigte den Inhalt ganz in die Form. In der Mehrzahl seiner übrigen Gedichte liegt neben den Auswüchsen des Ungeschmacks so viele ächte und mit den Fehlern des **Estilo culto** so eng verwachsene Schönheit, daß man jene Fehler kaum unbegangen wünschen kann. Auch würden die Werke des Góngora, mit Verstand und Umsicht benutzt, statt von geistlosen Nachtretern nur in ihren Fehlerhaftigkeiten copirt, der spanischen Literatur einen Schatz neuer und treffender Sprachformen, Wendungen und Bilder hinterlassen haben. Allein das Unglück wollte, daß seichte und

mittelmäßige Köpfe sich der Weise des Meisters bemächtigten und sie durch die verwickeltste Wortstellung, durch das schwülstige Anhäufen unverständlicher Metaphern und selbstgeschaffener Worte voll Widersinns zum Extrem der abenteuerlichsten Abgeschmacktheit hinaufschraubten. Der geistigen Impotenz war ein prächtig rauschender Wortschwall, eine dunkle, geschraubte und hyperbolische Ausdrucksweise ein bequemes Mittel, um die Gedankenleere zu verbergen. Wenn Góngora sich noch immer der Präcision befliß, wenn die meisten seiner verschrieenen Dunkelheiten eine Fülle von Sinn verbergen und sich bei näherer Betrachtung in treffende Vergleiche auflösen, so ist bei seinen Nachfolgern nur noch ein Chaos heterogener Bilder vorhanden, Alles eitel Blendwerk und sinnloser Galimathias; wenn man ihre Sätze mit aller Anstrengung herausconstruirt hat, so findet man, daß der Inhalt null ist. Die Hauptanführer dieser sogenannten Culturaner oder Gongoristen, Francisco Manuel de Mello, der Graf von Villamediana und Felix de Arteaga, bemühten sich auf's eifrigste, ihrem Styl in allen Fächern der Literatur Eingang zu verschaffen; indessen läßt sich mit Bestimmtheit behaupten, daß der Kreis, in dem dieser dauernden Einfluß gewann, immer ein sehr beschränkter geblieben ist. Kaum war Góngora mit seinen Neuerungen aufgetreten, so stellten sich ihm die vorzüglichsten Wortführer der spanischen Poesie, unter Leitung des Lope de Vega, entgegen. Der Kampf ward, wie wir näher sehen werden, sogar auf die Bühnen hinübergespielt, und je abgeschmackter sich der **Estilo culto** später gebehrdete, um desto allgemeiner machte sich die Opposition dagegen geltend. Der erste blendende Glanz dieser Schreibweise, un-

terstützt durch das wahre Genie ihres Urhebers, hatte das größere Publicum momentan zu täuschen vermocht; aber die Folge sorgte dafür, den Nimbus zu zerstören und der Gongorismus fristete sein ferneres Dasein nur noch dürftig innerhalb der Sekte, deren Mitglieder sich gegenseitig als große Dichter in den Himmel erhoben, ohne auf dem Hauptschauplatz der Literatur irgend etwas zu bedeuten. In einzelnen Spuren geschraubter und luxuriöser Ausdrucksweise, auch bei andern Schriftstellern, kann die Ansteckung von Góngora's Styl sich weiter verbreitet zu haben scheinen. Aber ein gewisser Schwulst der Rede, ein Hang zum Bilder- und Metapherspiel war von frühster Zeit an bei vielen spanischen Schriftstellern hervorgetreten und macht sich in den alten Cancioneros und bei Juan de Mēna eben so bemerkbar, wie später bei Herrera und zuletzt bei Lope de Vega. Diese Auswüchse dürfen also weder für eine besondere Eigenheit der Geistesproducte des 17. Jahrhunderts, noch für Ausflüsse des Gongorismus gelten; wie merkbar sie auch in letzterem eine Rolle spielen, so durchaus verschieden sind sie doch noch von den anderweitigen Fehlern, welche das charakteristische Merkmal des Estilo culto bilden, oder vielmehr dessen eigentliches Wesen ausmachen, jener gesuchten Dunkelheit und Verworrenheit der Construction, jenem Mißbrauch der Inversionen, welcher alle Regeln der Syntax über den Haufen warf, jenen Neologismen und jenem Sprachwirrwarr, in dem alle Worte eine Bedeutung erhielten, die ihrer Natur widerstrebte. Hiermit ist nun freilich der gegründete Tadel nicht zurückgewiesen, der die Spitzfindigkeit und Ueberladung des Ausdrucks selbst bei vielen der erklärtesten Gegner der Gongoristen und so-

mit einen beträchtlichen Theil der spanischen Literatur trifft. Eben so wenig wird aufgestellt, daß die gerügten Eigenheiten, die mit dem Orientalismus des spanischen Geistes zusammenhängen, nicht im 17. Jahrhundert in größerer Stärke hervorgetreten und auf eine höhere Spitze getrieben worden seien, als in dem vorhergehenden. Aber wir behaupten, daß bei einer Gesammtschätzung der schönen Literatur dieser Periode die einzelnen Fehler, welche dieselbe zum Theil verunstalten, durch die wahre Schönheit, die sich selbst unter den Auswüchsen häufig geltend macht, und durch die seltne Eleganz und klassische Correctheit des anderen Theiles mehr als aufgewogen werde. Eine flüchtige Hindeutung auf die hervorragendsten Erscheinungen in den verschiednen Gebieten der Dichtkunst muß hier die Stelle einer ausführlichen Darlegung vertreten, um unsere Behauptung zu unterstützen. Diese Umrisse werden denn auch die Hauptrichtungen der poetischen Kräfte dieser Epoche andeuten, und zugleich verschiedne Punkte bemerklich machen, an welche das Drama angeknüpft hat.

In der Lyrik begegnen uns: der mehrerwähnte Góngora, in seinen jüngern Jahren ein Meister in Behandlung des alten Volksstyls, der Romanzen, Letrillas und Villancicos, und selbst in den Ausschweifungen seiner spätern Zeit, als er sich maaß- und zügellos in das Feld der Neuerungen stürzte, noch als großer Dichter glänzend; Villegas, der Fürst der spanischen Erotiker, unerreicht im Anacreontischen Liede, in der Ode wie in der Idylle gleich ausgezeichnet; die beiden Argensola's [24]), durch

[24]) Es darf nicht befremden, daß verschiedne Namen, die schon

die Klarheit und classische Präcision ihres Ausdrucks, durch das treffende Urtheil und den männlichen Geist in ihren Episteln und Satiren mit Recht berühmt; Rioja, einzig in der Zartheit seiner Naturanschauungen, in der Innigkeit und sanften Schwärmerei seiner Empfindung; de la Torre, wegen des Glanzes seiner Darstellung, des Wohllauts und melodischen Sylbenfalls seiner Verse nach Verdienst gepriesen; Juan de la Cruz, Salas, Malon de Chaide, die herzvollen und tiefsinnigen religiösen Sänger; Alcázar mit seiner schalkhaften, stets ergötzlichen Laune; Aldána, Soto de Rojas, Medrano, Arguijo, Figueroa, Argote y Molina und in der That eine fast unübersehbare Reihe von Andern, die selbst inmitten des sie umgebenden poetischen Reichthums noch durch eigenthümliche Vorzüge hervorstechen [25]. Ueberblickt man die Summe dessen, was diese Dichter hervorgebracht, und fühlt sich bald durch die Naivetät und das ächt poetische Naturgefühl ihrer Romanzen und Lieder im alten Nationalstyl entzückt, bald durch die melodische Weichheit und harmonische Abrundung des Theiles ihrer Poesie, in dem sie die

im vorhergehenden Abschnitt vorkamen, hier von Neuem angeführt werden. Lupercio Leonardo de Argensola und Cervantes gehören nur mit ihren ersten Jugendarbeiten der früheren, mit ihren Hauptwerken dagegen der vorliegenden Periode der spanischen Literatur an.

[25]) Dieses ganze, von Bouterwek mit auffallender Flüchtigkeit behandelte Gebiet der Poesie sieht einer befriedigenden Darstellung durch einen späteren Geschichtschreiber der spanischen Literatur noch entgegen. Schon die Floresta von Böhl de Faber kann in den Proben und bibliographischen Nachweisungen, die sie enthält, hierzu reiche, bisher ganz unbenutzte Materialien an die Hand geben; und doch vermöchte der Sammler, der diese fleißige Arbeit fortsetzen wollte, noch eine ergiebige Nachlese zu halten.

italienischen Formen nachgeahmt haben, so kann man zweifeln, ob noch irgend eine andere Nation eine Lyrik von gleicher Reichhaltigkeit und Vortrefflichkeit aufzuweisen habe. — Im Fach der schönen Prosa bietet sich zunächst das Meisterstück des Cervantes dar, ein Werk, dem keine Literatur etwas Aehnliches an die Seite stellen kann, und das allein eine ganze Bibliothek von Romanen aufzuwiegen vermag. Die Ritterbücher, die das spanische Publicum so lange entzückt hatten, stehen nun nicht mehr in der vordersten Reihe [26]). Weniger nachtheilig scheint der Spott, der im Don Quijote gelegentlich auch über sie ergossen wird, den Schäferromanen nach dem Muster von Montemayor's Diana geworden zu sein [27]). Die vorzüglichsten Köpfe unter den spanischen Prosa-Schriftstellern aber wandten sich nun zur Schilderung der neueren Sitten und der gesellschaftlichen Verhältnisse der Gegenwart. Dies geschah theils in kleineren Novellen, in welcher Gattung Cervantes den Ton angegeben hatte, Montalvan, Mariana de Caravajal y Saavedra u. A. nachfolgten; theils in jenen berühmten picaresken Romanen nach dem Muster des Lazarillo de Tormes, welche in Uebersetzungen und Nachahmungen die

[26]) Der Don Policisne de Boecia (zuerst gedruckt 1602) und der vierte Theil des Espejo de Principes y caballeros (1605) beschließen die Reihe der in Spanien erschienenen neuen Ritterbücher; Wiederabdrücke der alten kommen indessen auch später nicht selten vor, und in kürzerer Fassung werden manche derselben noch heute als Volksbücher verkauft.

[27]) Ein reichhaltiges Verzeichniß von solchen Schäferromanen, wovon ein bedeutender Theil in's 17. Jahrhundert gehört, liefert Mayans y Siscar im Prolog zu Montalvo's Pastor de Filida. Valencia, 1792, pag. LXII.

Runde durch ganz Europa gemacht haben. Mit Aleman's Guzman de Alfarache, dem **Gran Tacaño** von Quevedo und Espinel's Marcos de Obregon sind die Meisterstücke des letzteren Fachs genannt, — Werke voll tiefer Menschenkenntniß, unerschöpflicher Laune und lebendiger Lustigkeit, welche in ihrer natürlichen Schilderung der gemeinen Wirklichkeit zwar in scharfem Gegensatz zu der idealen Phantasiewelt anderer gleichzeitiger Dichtungen stehen, aber zugleich von poetischer Erfindung keineswegs entblößt sind. Eine dritte Reihe von Darstellungen des spanischen Lebens bilden die nachher in fast alle europäischen Literaturen übergegangenen Erzählungen jenes burlesk-phantastischen Styls, der zuerst von Quevedo in seinen **Sueños** aufgebracht, dann von Guevara im **Diablo conjuelo** mit ausgezeichnetem Erfolge aufgenommen und zuletzt von Saavedra Fajardo in der **Republica literaria** zu großer Feinheit ausgebildet wurde. — Auf dem Felde der Epik tritt uns eine aus der früheren Periode sich in die vorliegende hinüberziehende Folge von Versuchen entgegen, die von dem lebhaften Ringen der Nation nach dem Besitz einer volksthümlichen Heldendichtung Zeugniß gibt [28]. Für ganz gelungen kann keiner dieser Versuche gehalten werden. Die Zeit, in welcher wahre National-Epopöen entstehen, war für Spanien vorüber, hatte aber der Nation in den Ritterromanzen etwas dem Epos Gleichstehendes hinterlassen, mit dessen Besitz man sich hätte begnügen sollen. Alle späteren Bemühungen, die National-Geschichte künstlich zur Epopöe zu

[28]) S. Dieze zum Velasquez, S. 376 und **Tesoro de los poemas Españoles épicos por D. Eugenio de Ochoa. Paris, 1840. pag. XXVI.**

gestalten, spotteten in ihren Resultaten der vielen und schönen Kräfte, die sich ihnen widmeten. Fast überall werden die aufglimmenden epischen Funken von dem überwiegenden historischen Geiste erdrückt. Auch über den romantischen Gedichten, welche das Ritterleben mit seinen phantastischen Abenteuern in der Weise des Bojardo und Ariost darstellen sollten, scheint in Spanien kein günstiger Stern gewaltet zu haben; wenigstens hält keines der zahlreichen Werke dieser Art die Probe eines Vergleiches mit den italienischen Vorbildern aus. Nimmt hiernach die Epopöe die unterste Stelle in der poetischen Literatur der Spanier ein, so läßt sich indessen nicht läugnen, daß die Araucana des Ercilla, der Bernardo des Balbuena, Lope's Angelica und Jerusalem, die **Invencion de la Cruz** von Zarate und andere mit allen ihren Compositionsfehlern', reich an einzelnen dichterischen Schönheiten sind, die jeder Literatur zur Zierde gereichen könnten. Nicht zu vergessen ist bei dieser Gelegenheit das komische Heldengedicht, das in der **Mosquea** des Villaviciosa, der Gatomaquia des Burguillos, den **Necedades de Roldan** von Quevedo u. s. w. mit solcher Feinheit und graziösen Laune auftritt, daß es Allem, was bei anderen Völkern in dieser Gattung versucht worden ist, den Rang streitig machen kann.

Von Einflüssen der auswärtigen Literaturen ward die spanische während dieser Periode wenig berührt. Nur mit der portugiesischen und der italienischen stand sie in unmittelbarer Verbindung. Aber jene bot mit Ausnahme des Comoëns wenig Originelles dar und wurde seit dem Aufhören der politischen Selbstständigkeit Portugals vielmehr durch Einwirkungen aus dem Nachbarlande beherrscht. Ein-

flußreicher hätte diese mit ihren reichen Schätzen werden können, da der schon seit einem Jahrhundert bestehende rege Verkehr zwischen Italien und Spanien — man vergesse nicht, daß Neapel und Mailand Theile der spanischen Monarchie bildeten — und die Verwandtschaft der beiden Sprachen fast jede bedeutende Literaturerscheinung des einen Landes alsbald auch dem anderen zuführte. In der That wurden Dante, Petrarca, Boccaccio, Bojardo Ariost, Tasso, Bandello, Cinthio, Marino u. A. sowohl in Uebersetzungen als im Original in Spanien gelesen und thaten das Ihrige, den ohnehin lebhaften poetischen Sinn der Nation noch mehr anzuregen und mit neuen Bildern zu bereichern. Allein eine directe Einwirkung der italienischen Poesie auf die spanische fand kaum anders als in der Mittheilung ihrer metrischen Formen Statt. Mit wenigen Ausnahmen blieb selbst in dem, was sich innerhalb dieser Formen bewegte, der Nationalstyl vorherrschend; und die einzelnen Werke, die wirklich ein engeres Anschließen an italienische Vorbilder bekunden, sind von zu untergeordnetem Belang, als daß sie neben der fast unübersehbaren Reihe derer, welche ausschließliches Eigenthum und der Kern der spanischen Literatur sind, in Betracht kommen könnten.

Mit den gleichzeitigen Geisteserzeugnissen anderer Völker, als der beiden genannten, bekannt zu werden, fand der Spanier kaum Gelegenheit. Schon die Nichtkenntniß der fremden Sprachen bildete ein Hinderniß. Das Castilianische war damals für den größeren Theil von Europa, was heute das Französische, — das übliche Auskunftsmittel zur Verständigung mit Ausländern. An den Höfen von Wien, Paris und London gehörte es zum guten Ton, spanisch

sprechen zu können [29]). Um so weniger ward dagegen in Spanien trotz des vielfachen Verkehrs mit den fremden Nationen das Bedürfniß gefühlt, sich mit deren Sprachen bekannt zu machen. Von Frankreich aus waren in früherer Zeit zahlreiche Sagen und poetische Stoffe über die Pyrenäen gewandert. Die provenzalische Liederkunst hatte unter Vermittlung der catalonischen sehr entschieden in die castilianische eingegriffen. Um den Ausgang des 15. Jahrhunderts jedoch war dieser Zusammenhang der spanischen mit der französischen Literatur abgebrochen worden. Seit dem Herabsinken des Catalonischen zu einem, literarisch kaum noch cultivirten Provincialdialect, fehlte das bindende Mittelglied. Einzelne Verbindungen zwischen dem Habsburgischen und Bourbonischen Regentenhause vermochten die Kluft nicht auszugleichen, welche in Folge grundverschiedner Sinnesart die beiden Völker von einander schied, und durch die fast ununterbrochenen Kriege nur vergrößert wurde. Da die Gränzprovinzen Bearn und Languedoc, seit lange als Sitze der Albigensischen und Hugenottischen Ketzerei übel berüchtigt waren, sah man im Lande der exclusiven Orthodoxie jede Provenienz aus Frankreich mit argwöhnischen Augen an. Daß in Heinrich IV. ein Hugenotte auf dem Thron der allerchristlichsten Könige saß und daß dessen Nachfolger den Protestanten in Deutschland und den Niederlanden Unterstützung angedeihen ließen, konnte diesen Argwohn nur steigern [30]). Hierdurch erklärt sich, wie die Spanier des

[29]) En Francia — sagt Cervantes im Persiles, Tom. II. Lib. 3. p. 163 — ni varon ni muger dexa de aprender la lengua castellana. — Lingard, History of England, Vol. VIII.

[30]) Llorente liefert verschiedne auffallende Beweise von der Ri-

17. Jahrhunderts oder bis zum Abgang der Oestreichischen Dynastie mit der unter Ludwig **XIII.** und **XIV.** erwachsenen Poesie völlig unbekannt bleiben konnten, während umgekehrt die französische Literatur sich so vielfach aus den Minen der spanischen bereicherte [31]). — In noch höherem Grade mußten die erwähnten Motive wirksam sein, den literarischen Erzeugnissen Englands den Eintritt in Spanien zu versperren. In jeder Zeile, die aus dem verhaßten Lande des Abfalls von der katholischen Kirche kam, ward das Gift der Ketzerei gefürchtet und verabscheut [32]). Noch im Jahre 1754 war nach Versicherung des Velasquez kein einziges englisches Buch in spanischer Uebersetzung vorhanden; um so weniger kann für das 17. Jahrhundert irgend eine Einwirkung jener Literatur auf diese

gorosität, mit der die Inquisition die französische Gränze bewachte; ein solcher kommt z. B. in der Geschichte des Antonio Perez vor (s. d. **Proceso contra Ant. Perez. Madrid, 1780**). Zugleich verweisen wir auf eine an Ludwig **XIII.** gerichtete Denkschrift Quevedos (in dessen Werken **Brusselas, 1660. T. I. pag. 234**), welche zeigen kann, bis zu welcher Höhe die angedeuteten Umstände den Haß der Spanier gegen die Franzosen getrieben hatten.

[31]) Die, unseres Wissens, älteste spanische Uebersetzung eines französischen Klassikers ist die des Corneille'schen Cinna vom Marques de San Juan (**Madrid, 1713**). Von einer Bekanntschaft der spanischen Dramatiker des 17. Jahrhunderts mit den französischen haben wir nur eine einzige Spur gefunden, nämlich in dem **Honrador de su Padre** des Diamante. S. darüber unten die Artikel Guillen de Castro und Diamante.

[32]) Wer den Nationalhaß der Spanier gegen die Engländer in seiner ganzen Energie kennen lernen will, lese Lope's **Dragontea** und **Corona trágica** und die Ode **al armamento de Felipe II. contra Inglaterra** von Góngora.

angenommen werden. In England hingegen — um hier einen interessanten Incidenzpunkt zur Sprache zu bringen — waren schon im Zeitalter der Elisabeth viele Erzeugnisse der spanischen Poesie, namentlich Romane und Novellen, in Umlauf und wurden von den Theaterdichtern eben so fleißig ausgebeutet, wie die italienischen Erzählungen [33]). Daß den englischen Dramatikern der älteren und bedeutendsten Periode auch spanische Schauspiele bekannt gewesen seien, wird gemeinhin geläugnet, indessen, wie es scheint, ohne Grund; denn es lassen sich verschiedne Umstände anführen, die vielmehr für die Annahme sprechen. Wir berufen uns nicht auf die schon 1530 erschienene Uebersetzung, oder vielmehr abgekürzte Bearbeitung der Celestina, die noch 1580 in London aufgeführt wurde [34]); wohl aber auf eine Stelle in Stephen Gosson's, um 1581 gedruckter, Schrift: **Plays confuted in five Actions**, wo von spanischen Comödien die Rede ist,

[33]) Um nur einige Beispiele anzuführen, so ist in folgenden Stücken von Beaumont und Fletcher der Plan aus spanischen Werken geschöpft: im **Little french lawyer** aus dem Guzman de Alfarache, **P. II c. 4**; im **Spanish Curate** und in **the Maid of the Mill** aus dem **Gerardo** von Gonzalo de Cespedes; in **the Chances** aus der **Señora Cornelia** des Cervantes, in **Love's pilgrimage** aus eben dessen **dos doncellas**. Die Geschichte des Alphonso im **Wife for a month** ist die bei verschiedenen spanischen Schriftstellern vorkommende von Sancho **VIII.**, König von Leon. Beim **Knight of the burning pestle** hat offenbar eine Erinnerung an den Don Quijote vorgeschwebt. **The Beggar's Bush** von Fletcher und **the Spanish Gipsy** von Middleton und Rowley gründen sich auf die **fuerza de la sangre** und die **Gitanilla** des Cervantes u. s. w.

[34]) **Collier History of English Dramatic Poetry, Vol. II. p. 408.**

die auf den Londoner Theatern gespielt würden [35]). Dieses bezieht sich nun freilich auf eine Zeit, wo das Theater in beiden Ländern noch nicht seine volle Ausbildung erhalten hatte. Unter den noch vorhandenen oder bisher aufgefundenen Dramen von Shakespeare's Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern ist zwar keines, von dem sich mit Bestimmtheit behaupten ließe, es sei einem spanischen nachgeahmt (die hier und da vorkommenden Beispiele von Uebereinstimmung [36]) können auch aus dem gemeinsamen Anschließen an dieselbe Sage oder Novelle erklärt werden); unzweifelhafte Entlehnungen dieser Art kommen erst in der Zeit Karl's II. vor [37]); und die älteste

[35]) „I may boldly say it, because I have seen it, that The Palace of Pleasure, The Golden Ass, The Aethiopian History, Amadis of France, and The Round Table, bawdy comedies in Latin, French, Italian and *Spanish*, have been thoroughly ransacked to furnish the playhouses in London." S. Collier, l. c. pag. 419.

Es verdient ferner bemerkt zu werden, daß Robert Green, einer der vorzüglichsten unter Shakespear's unmittelbaren Vorgängern, der Verfasser des **Friar Baco**, seiner eignen Erzählung nach (in der Schrift **the repentance of R. Green**), Reisen in Spanien gemacht hatte und hier mit den älteren Versuchen des spanischen Drama's bekannt geworden sein konnte (**R. Green's works by A. Dyce. London, 1831. Vol. I. Preface**).

[36]) Z. B. zwischen Fletcher's **Elder Brother** und Calderon's **De una causa dos Efectos**, zwischen Shakespeare's **Twelfth-night** und der anonymen Comödie **La Española en Florencia**, zwischen Beaumont und Fletcher's **Maid of the Mill** und Lope's **Quinta de Florencia**, zwischen Webster's **Duchess of Malfy** und dem **Mayordomo de la Duquesa de Amalfi** des Lope de Vega.

[37]) **The adventures of five hours** (zuerst gedruckt 1663), eine Nachbildung der spanischen Comödie **Los Empeños de seis horas**. Des Grafen Digby von Bristol **'T is better than it was** (1665) nach

Nachricht, daß eine spanische Schauspielergesellschaft in London gespielt habe, ist vom Jahre 1635 [38]). Hierunter leidet jedoch die Annahme, daß auch schon die Dichter aus der Zeit der Elisabeth mit den Werken gleichzeitiger spanischer Dramatiker bekannt gewesen seien, noch keineswegs; vielmehr bleibt diese im höchsten Grade wahrscheinlich; denn läßt sich denken, daß, wenn schon die unvollkommnen Werke der älteren castilianischen Comödienschreiber ihren Weg nach England gefunden hatten, die viel vorzüglicheren des Lope de Vega nicht dorthin gedrungen sein sollten? Es ist zu vermuthen, daß die genauere Durchforschung der altenglischen Literatur einst die Bestätigung unserer Vermuthung bringen werde. Von besonderer Wichtigkeit scheint indessen diese Untersuchung nicht zu sein; denn wenn Lope's Comödien auch wirklich schon zur Zeit des Shakespeare in England bekannt gewesen sind, so kann doch dem spanischen Theater auf diesen Grund hin noch kein wesentlicher Einfluß auf die Gestaltung des englischen zugeschrieben werden. Dieses würde sich nach aller Berechnung durchaus ebenso entwickelt haben, wie es jetzt vorliegt, auch wenn jenes gar nicht existirt hätte. Beide Bühnen sind gleichzeitig aus den eigensten innersten Lebenstrieben der Nationen emporgewachsen und die Stadien ihrer Ausbildung fallen auf überraschende Weise fast in dieselben Jahre. Das Ende

Calderon's Mejor está que estaba. Eben dessen Worse and worse, nach Peor está que estaba. Desselben Elvira or the worst not always true (1667) nach Calderon's no siempre lo peor es cierto. S. Downes, The Prompter Roscius Anglicanus, 1708. p. 26. Dodsley's collection of Old Plays, Vol. XII.

[38]) Collier, l. c. pag. 69.

des 16. und der Anfang des 17. Jahrhunderts vollendete hier wie dort nur ein lange begonnenes Werk, und fast hundert Jahre vor dieser Zeit hatte sich in beiden Ländern die spätere Form und Richtung des Drama's auf's bestimmteste angekündigt. Aus derselben Wurzel, den geistlichen und weltlichen Spielen des Mittelalters, hervorgegangen, zeigen sich im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts hier in John Heywood's [39]), dort in Naharro's und Gil Vicente's Stücken die Anfänge einer eigentlichen, volksthümlichen Comödie. Das Drama beider Länder durchläuft dann während einer Reihe von Decennien mancherlei wechselnde Phasen, die bei aller, durch Natur und Character der Nationen bedingten Verschiedenheit in unverkennbarem Parallelismus stehen. Hier wie dort fehlt es nicht an gelehrten Nachbildungen der Alten und an Versuchen, einer todten Auffassung der Antike Geltung auf der Bühne zu verschaffen; — man erinnere sich an die mißglückten Stücke Ferrex und Porrex, **Ralph Royster Doyster**, Damon und Pythias auf der einen, an Perez de Oliva und Málara auf der anderen Seite. Aber der Nationalgeschmack weist den pedantischen Regelzwang zurück und erklärt sich auf's entschiedenste für das Volksthümliche, auf heimischem Boden Gediehene, das denn auch auf der Bühne durchaus das Uebergewicht behauptet. Wo Alles aus eignen Quellen geschöpft und mit eignen Kräften gestaltet werden soll, ohne daß ein maaßgebendes Vorbild vor Augen läge, da bietet sich in Hinsicht auf Inhalt und Form, auf den Stoff und

[39]) Collier, History of english dramatic poetry, II 385. — Dodsley, Collection of old plays, T. I.

dessen künstlerische Behandlung ein weites Feld von Schwierigkeiten dar; es bedarf vieler und oft wiederholter Versuche, um das Angemessene zu finden. So zersplittert sich auch das Drama beider Nationen eine Zeit lang in verschiedne Richtungen und geräth auf mancherlei Irrwege, die durchgemacht und als falsch erkannt werden müssen, ehe das wahre Ziel erreicht werden kann. **Gammer Gurton's Needle** und andere englische Lustspiele correspondiren in dem Copiren der gemeinen Wirklichkeit, in dem Rohen und Niedrigen der Possenreißerei mit den spanischen Farcen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Auch als diese Stufe überwunden ist und man einem höheren poetischen Kunstdrama nachzustreben anfängt, gelingt es nicht sogleich, Materie und Form zu harmonischer Abrundung zu bringen. Die ungeheuren Massen des Stoffs, die sich im romantischen Drama zur Darstellung drängen, sind erst zu bewältigen, nachdem sich die Kräfte der Dichter im Ringen mit ihnen gestählt haben. In Green's wie in La Cueva's Stücken zeigen die vielen unmotivirten Wendungen der Handlung, der Mangel an innerem Zusammenhang und wahrer Composition, daß die Verfasser ihre Vorwürfe noch nicht gehörig zu beherrschen wissen; Marlow und Virues ähneln einander in der Vorliebe für das Gräßliche und Schauderhafte, für ungeheure Begebenheiten und Gewaltthaten, und in der Hinneigung zu bombastischem Schwulst. Auch wenn man die übrigen Zeitgenossen der Letztern, George Peele, John Lily, Thomas Kyd auf der einen, Argensola, Artieda, Cervantes auf der andern Seite einander gegenüberstellt, so läßt sich weder hier noch dort ein fester Mittelpunkt gemeinsamer Bestrebung, ein selbst-

ständiges, Form und Inhalt bestimmendes System der dramatischen Kunst entdecken. Nun aber beginnt — und genau in den nämlichen Jahren — für England wie für Spanien die große Epoche, in welcher das bisher nur langsam und mit schwankendem Fuß vorgerückte Drama plötzlich Riesenschritte thut [40]). Shakespeare und Lope treten auf, zwar nicht als Schöpfer der Bühne — wie man sie genannt hat, — aber als Vollender der Arbeit ihrer Vorgänger, als Begründer einer neuen Aera, des goldnen Zeitalters der dramatischen Kunst; von einem Kreise begabter, nach gleichem Ziele strebender Zeitgenossen umgeben, aber durch hervorragendes Talent zu Führern dieses Kreises berufen, beherrschen sie mit wunderbarer Zauberkraft die Volksbühne, die sie nach ihrem höheren poetischen Sinne umgestalten. Die verschiednen und divergirenden Richtungen ihrer Vorgänger zusammenfassend, vor Allem von den volksthümlichen Elementen der Comödie ausgehend, aber diese auf die Höhe reiner Kunstbildung erhebend, bringen sie eine neue Stufe des Drama's zur Erscheinung, welche die vorige unermeßlich weit überragt. Ihre Werke werden in Geist und Form Keim und Typus einer fast unübersehbaren Reihe von anderen, und bilden auf beiden Seiten selbstständige, überreiche und allseitig vollendete dramatische Literaturen. Die auffallende Uebereinstimmung dieser beiden Literaturen in den wesentlichsten Punkten, welche Character und Form des Schauspiels bestimmen,

[40]) Lope wird 1562, Shakspeare 1564 geboren. Jener mag einige Jahre früher für's Theater thätig gewesen sein als dieser; aber der überwiegende Einfluß Beider auf die Bühnen ihrer Länder beginnt gleichzeitig, um 1590.

die Beiden gemeinsame Auffassung der dramatischen Kunst, der analoge, durch Mittheilung von außen nicht zu erklärende Gang, auf welchem beide Bühnen zu demselben Resultat gelangen, führt denn wohl den klaren Beweis, daß es sich hier nicht von bloßer Willkühr und Laune, sondern von einem naturgemäßen Bildungsprocesse handelt, daß wir hier zwei parallele Entwicklungen eines gleichartigen Keimes vor uns haben. Welches aber ist dieser Keim, dessen unverkümmerte und ausgewachsene Entfaltung sich in dem Drama des nordischen wie des südlichen Volks in gleich üppigem Wuchse darstellt? Man hüte sich, ihn in dem Princip der „romantischen Poesie" zu suchen, da dieser unklare und mißbrauchte Ausdruck die neue Kunst in einen Gegensatz zur antiken zu stellen scheint, der in Wahrheit gar nicht vorhanden ist, indem die richtige Betrachtungsweise sich vielmehr von der inneren Gleichartigkeit Beider überzeugt, Beide als organische, vielfach übereinstimmende Bildungen erscheinen läßt. Das selbstständige Lebensprincip der neuen sowohl als der antiken Kunst, das Princip, welches Inhalt und Form hier des englischen und spanischen, dort des griechischen Schauspiels erzeugt hat, liegt in der volkspoetischen Tradition und deren unzerrütteter Fortbildung, in den dichterischen Elementen der Geschichte und Sage, des Geistes und Lebens der verschiedenen Nationen und deren naturgemäßer Gestaltung und Abrundung. Wie das Drama der beiden Völker, von denen hier gehandelt wird, der einzigen unter den neueren, die ein originales Theater besitzen, durchaus auf solcher Grundlage ruhe; von welcher Trefflichkeit und inneren Nothwendigkeit die ihm eigenthümliche Form, wie diese

Form eins mit seinem Wesen, und wie sie ihm ebenso organisch erwachsen sei, wie dem griechischen die seinige, — darauf wird im Folgenden mannigfach hingewiesen werden. Um hier die Parallele zwischen der spanischen und englischen Bühne fortzusetzen so erhält sich die letztere nur kurze Zeit, kaum ein Viertel-Jahrhundert lang, und nur in Shakespeare und einer gemessenen Zahl seiner Zeitgenossen, Ford, Webster, Deckar, Middleton, Rowley, Thomas Heywood, in ungetrübter Reinheit. Schon bei Lebzeiten jenes größten Dichters beginnt im Schooße der Bühne eine Spaltung. Eine auf höhere Bildung Anspruch machende Partei tritt den Bestrebungen jener volksthümlichen Poeten entgegen, macht durch unpoetische Kritik und durch ungehörige Nachahmung der Antike das Publicum irre, und stumpft durch Uebertreibung und Effect-Hascherei den Sinn für die wahre Schönheit ab. So zeigt die Geschichte des englischen Schauspiels nach Shakespeare nur ein stufenweises Sinken, bis es in den Bürgerkriegen zur Zeit Karl's I. und in der puritanischen Umwälzung seine Endschaft erreicht. Die spanische Bühne dagegen strahlt mehr als ein volles Jahrhundert im reinsten Glanze volksthümlicher Dichtung, sie hat diese in tausendfachen Gestalten und Bildungen verkörpert und sich den schönen Strom, der wie aus dem innersten Lebensquell der neueren Nationen hervorbrach, noch bis in die Zeit hinein, in welcher in den übrigen Europäischen Literaturen kaum noch von Poesie die Rede war, ungetrübt erhalten. Die Versuche, sie nach blind verehrten und mißverstandenen Vorbildern zu modeln und das Einverständniß zwischen Dichtern und Volk zu stören, scheiterten hier schon im Entstehen. Alle Dramatiker, die bis

auf ihren Verfall zu Anfang des 18. Jahrhunderts auf ihr geherrscht haben, waren gerade dadurch groß und einflußreich, daß sie im innigsten Einklange mit dem Nationalgeist dichteten. — Es wird lehrreich sein, bei dieser Zusammenstellung der beiden Bühnen, welche die einzigen selbstständigen und volksthümlichen im neueren Europa sind, noch einen Augenblick zu verweilen. Die Verwandtschaft beider, so lange sie ihrem Princip treu bleiben, sticht in den deutlichsten Zügen hervor und leuchtet der Betrachtung unmittelbar ein. Daß trotz dieser Uebereinstimmung die Verschiedenheit des südlichen Volkscharakters von dem nördlichen, die entgegengesetzten politischen und religiösen Verhältnisse, viele einzelne Differenzpunkte bedingen werden, ist der Natur der Sache nach zu erwarten. Wir werden auf diese Einzelheiten in der Folge mehrfach zurückkommen, da eine solche Vergleichung für unsern Gegenstand besonders aufschlußreich und fruchtbringend zu sein verspricht. Im Allgemeinen heben wir hier zunächst Folgendes hervor. Wenn das englische Drama sich in seinem einzigen und göttlichen Meister zu einer Höhe erhoben hat, welche den Gipfelpunkt aller Poesie bildet und bis zu welcher kein anderes emporreicht, so kann in dieser Hinsicht auch das spanische nicht mit ihm in die Schranken treten. Aber Shakespeare steht allein als der ungleich bedeutsamste Mittelpunkt der Bühnendichter seines Landes da; die Uebrigen sind bei aller ihrer schönen Begabung doch durch einen ungeheuren Abstand von ihm getrennt; Sterne zweiten und dritten Ranges, die mehr oder weniger nur von jener Sonne Abglanz erhalten. In der dramatischen Literatur der Spanier dagegen findet ein verschiedenartiges Verhält-

niß Statt; nicht an Einen hervorragenden Namen ist ihr Ruhm und ihre Bedeutung im Wesentlichen geknüpft; nicht eine einzelne Erscheinung bildet in ihr das Centrum, von dem aller Glanz ausstrahlte; vielmehr ist in ihr das Licht mehr gleichmäßig auf verschiedne Dichter und Dichtergruppen vertheilt. Mag ihr daher auch ein Geist fehlen, der von der Kritik ganz auf jene höchste Stufe, wie der große Britte, gerückt werden könnte, so besitzt sie dagegen den Vorzug der größeren Fülle und Mannigfaltigkeit, eines ungleich bedeutenderen Reichthums an hohen poetischen Kräften, die nur jener höchsten weichen, aber unmittelbar unter ihr noch immer auf dem Gipfel der Dichtkunst stehen. Die Literaturgeschichte hat sich zwar gewöhnt, Lope und Calderon als Hauptrepräsentanten des spanischen Drama's und so anzuführen, als ob sie in diesem auf eben die Art prädominirten, wie Shakspeare in dem englischen; allein die bessere Kenntniß lehrt, daß die Genannten sich keineswegs so unverhältnißmäßig aus ihrer Umgebung hervorhoben, vielmehr noch eine beträchtliche Anzahl von durchaus ebenbürtigen, gleich fruchtbaren und gehaltvollen Dichtern neben sich haben.

Die vorstehenden einleitenden Bemerkungen haben uns auf den Punkt geführt, wo die specielle Darstellung der Periode des spanischen Drama's, welcher dieser Band gewidmet ist, beginnen kann. Wir haben es hier mit dem ungleich wichtigsten Theile des weitschichtigen Gegenstandes unserer Betrachtung zu thun, mit dem goldnen Zeitalter, der Blüthenepoche des spanischen Theaters. Denn mit Recht darf dieser Name dem Zeitabschnitt beigelegt werden, in welchem sich alle, bisher in einzelne einseitige

Richtungen aus einander getretene Bestrebungen der Schauspielpoesie zu einem compacten und in seiner Art bis zur Vollkommenheit ausgebildeten System dramatischer Kunst vereinigen; in welchem sich ein seltner Verein von Talenten ersten Ranges mit beinahe beispielloser Thätigkeit dieser Kunst widmet; eine Menge verschiedenartiger und selbstständiger, jedoch durch ein gemeinsames Band zusammengehaltener Erscheinungen in ihr hervortritt, deren eine der andern an höchstem Werthe gleichkommt; ein Geist den andern weckt und zum Wetteifer befeuert, und selbst die Werke der minder Begabten poetischen Gehalt mit theatralischer Wirksamkeit in einem Grade verbinden, in welchem diese Vorzüge weder vor- noch nachher gefunden werden.

Diese glänzendste Periode des spanischen Drama's reicht von dem Ausgang des 16. bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Eine bis auf's Jahr genaue Feststellung ihres Anfangs- und Endpunktes kann nicht füglich Statt finden. Wer vermag den Moment genau anzugeben, in welchem die gereifte Manneskraft aus den aufstrebenden Jünglingsjahren hervortritt, oder den, wo sie absterbend in's Greisenalter übergeht? Bei allen solchen Theilungen und Periodisirungen, die doch nicht sowohl von der Natur unmittelbar gegeben sind, als vielmehr unserer Auffassung angehören, zu unserer Orientirung und Verständigung dienen, gibt es auf den Gränzen streitige Gebiete, durch welche sich schwer eine Scheidungslinie ziehen läßt; und zieht man eine solche, so werden sich beständig Fälle ergeben, bei denen man wieder zweifeln muß, ob sie nach diesseits oder jenseits zu rechnen seien. Indessen kann man,

wenn man sich nur der Relativität solcher festen Abgränzungen und der Uebergänge, die hier Statt finden können, bewußt bleibt, den Anfang unserer Periode mit ziemlicher Sicherheit in die Zeit von 1588—1590 setzen. Denn damals begann, wie sich weiterhin als unzweifelhaft feststellen wird, Lope's überwiegender Einfluß auf die Bühne und die Umwälzung, die er in der dramatischen Literatur herbeiführte; und daß mit diesen Ereignissen eine neue Epoche des spanischen Theaters, die sie selbst dessen goldnes Zeitalter nennen, anhebe, wird schon von Lope's Zeitgenossen eingesehen [41]). Schwieriger möchte es sein, den Endpunkt dieser glücklichsten Periode genau zu bestimmen. Daß sie sich durch die ganze Dauer von Lopes und Calderon's Wirksamkeit bis zum Tode des Letzteren (1681) erstrecke, kann nicht bezweifelt werden; hier hat jedes Jahr Werke

[41]) Agustin de Rojas sagt (i. J. 1602), nachdem er von der früheren Schauspielkunst zur Zeit des Virues geredet hat: „Jene Zeit ging vorüber und es kam die unsrige, welche man die goldne nennen könnte, auf solcher Höhe stehen heute Comödien, Schauspieler, Intriguen, sinnreiche Einfälle, Sentenzen, Erfindungen, Ueberraschungen, Musik, Zwischenspiele, Lieder, Scherze, Tänze, Verkleidungen, Trachten und Aufzüge; kurz Alles ist bis zu einem Punkt gelangt, über den hinauszugehen unmöglich scheint. Was können die nach uns Kommenden thun, das nicht schon gethan, was erfinden, das nicht schon erfunden wäre? Die Comödie ist so hoch emporgestiegen, daß sie uns aus dem Gesichte schwindet; gebe Gott, daß sie sich nicht verliere! Die Sonne unseres Spaniens, der Phönix unserer Zeit, Lope de Vega, verfaßt in Augenblicken so viele und so gute Stücke, daß weder ich sie zu zählen, noch irgend ein Mensch sie nach Gebühr zu preisen vermag." Sodann führt Rojas verschiedne andere Dramatiker an, welche größtentheils eben die sind, die, nach Cervantes, „dem großen Lope bei'm Aufrichten des großen Baues der spanischen Comödie geholfen haben."

aufzuweisen, die einen derartigen Zweifel niederschlagen können. Aber auch nach dem angedeuteten Zeitpunkt erhalten mehrere der jüngeren Zeitgenossen Calderon's das spanische Nationaltheater noch immer in nicht unbedeutendem Ansehen und andere Dichter einer neuen Generation führen dasselbe unmerklich in das 18. Jahrhundert hinüber. Man könnte daher versucht sein, die hier in Rede stehende Epoche noch bis in dieses Jahrhundert zu verlängern und erst mit dem Einbrechen der französischen Doctrinen einen neuen Zeitraum zu beginnen. Allein dies heiße, sich durch äußeren Schein blenden lassen. Ein Bances Cándamo, ein Zamora, ein Cañizares und andere Dichter aus der späteren Regierungszeit Carl's II. und aus der seines Nachfolgers arbeiten zwar noch mit Geist und Geschick in der alten Manier; allein es ist nur Wiederholung der hergebrachten Formen; eine neue Entwicklung gibt sich nirgends kund, oder was neu ist kann nur für Verwilderung und Rückschritt gelten. Ein kundiges Auge wird daher diese Zeit im Vergleich mit der vorigen als eine Periode des Verfalls und Absterbens erkennen, und beide auseinander zu halten, ist der Geschichtschreiber verpflichtet. In Ermanglung einer scharfen, durch ein äußeres Factum abgesteckten Gränze nun wird es das Beste sein, die chronologische Scheidelinie im Allgemeinen in die zweite Hälfte der Regierung Carl's II. oder in das letzte Decennium des 17. Jahrhunderts zu legen und sich bei der Einordnung der Dichter, die sich um jenen Wendepunkt gruppiren, mehr von inneren Rücksichten leiten zu lassen.

Den vorliegenden Zeitraum, den wir demnach von 1588 bis gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts setzen,

noch in einzelne Epochen zu zerfällen, scheint nicht räthlich. Denn eine wesentliche Umgestaltung des Drama's fand während desselben nicht Statt; alle einzelnen Erscheinungen in ihm sind trotz mancher innern und äußern Verschiedenheit so eng durch ein gemeinsames Band verknüpft, daß eine Zerstückelung nur dem Verständniß schaden kann. Aber verschiedne Phasen der dramatischen Kunst und Literatur können allerdings in dieser Periode, ihrer Einheit unbeschadet, hervorgehoben werden; und es wird für die Einsicht in die Gliederung des ganzen großen Baues ersprießlich sein, diese schon hier bemerklich zu machen. Die Jahre 1588 — 1600 bezeichnen ein erstes Stadium der Ausbildung, in welchem sich die spanische Nationalcomödie zwar mit Erfolg und ohne durchdringenden Widerspruch in ihren neuen Formen festsetzt, aber unter mancherlei äußeren Hindernissen doch ihre Kräfte noch nicht völlig zu concentriren und zum höchsten Fluge zu erheben vermag. Mit dem neuen Jahrhundert tritt dann eine Zeit ein, in welcher sich das Drama ganz aus eigner Kraftfülle, nur durch den poetischen Gemeingeist der Nation und durch den Wetteifer hochbegabter Dichter gehoben, zu einem Gipfel des Glanzes und Reichthums emporschwingt, über den hinaus kaum noch eine Steigerung möglich scheint. Aber im Jahr 1621, als in Philipp IV. ein geistvoller, der Dichtkunst, und namentlich der dramatischen, mit Leidenschaft zugethaner Fürst den Thron besteigt, gesellt sich zu jenen mehr innern Impulsen noch jede Art von äußerer Begünstigung, und concurrirt mit einer zweiten Reihenfolge von Talenten, um das Theater auf eine neue Stufe des Ansehns zu erheben. Diese beiden mit den Regierungsperioden Philipp's III. und

IV. correspondirenden Phasen der Bühnen-Poesie und Kunst können als deren goldnes Zeitalter im engern Sinne angesehen werden. Mit ihnen ungefähr parallel, aber sich in der Mitte berührend und natürlich nicht immer scharf von einander geschieden, zerlegen sich die Bühnendichter in zwei große Gruppen, als deren Mittelpunkte Lope de Vega und Calderon anzusehen sind. Der Tod Philipp's IV. oder der Regierungsantritt seines schwachköpfigen Nachfolgers (1665) macht dann einen Einschnitt in die Theatergeschichte der ganzen Periode, hinter welchem zwar kein neues Entwicklungsmoment und überhaupt nichts mehr liegt, was der früheren Kraft und Fülle gleichkäme, wohl aber noch eine etwa fünfundzwanzigjährige Zeit der Nachblüthe, die mit der vorigen durch zu viele Fäden zusammenhängt, um sich von ihr abtrennen zu lassen.

Ueber die Umstände, welche das Aufblühen der Schauspielpoesie in dieser großen Periode besonders begünstigten und, nach unserer Einsicht, ihren hohen Flor hervorriefen, ist im Voranstehenden schon Manches niedergelegt. Doch scheint es ersprießlich, noch einiges hierauf Bezughabende nachzuholen.

Der Begünstigung durch den Hof kann unter den Ursachen, welche das spanische Theater emporhoben, nur in sehr eingeschränktem Sinne eine Stelle eingeräumt werden. Eine solche Begünstigung fand erst unter Philipp IV. Statt. Es ist wahr, dieser geistvolle Monarch erhob nicht allein die scenische Darstellung auf seiner Hofbühne von **Buen Retiro** zu einem bis dahin ungesehenen Glanze und Luxus; er erwarb sich auch durch die Aufmunterungen und die sorgenfreie Muße, die er den

talentvollsten Schauspieldichtern gewährte, ein minder zweifelhaftes Verdienst um die wahren Interessen der Kunst. Allein schon lange vor ihm war, ohne Beförderung von oben, vielmehr in vielfachem Conflict mit der Regierung, das Theater zu einem Flor gediehen, den er selbst mit Hülfe aller der außerordentlichen Talente, die er an seinen Hof gefesselt hatte, kaum zu steigern vermochte. Philipp II. wandte allen Künsten, welche das Leben verschönern und veredeln, kalt den Rücken; sein geistloser Nachfolger fand an ästhetischer Unterhaltung eben so wenig Geschmack, und Beide beschäftigten sich mit der Bühne nur, um ihr Hemmnisse und Restrictionen aufzulegen; grade in die Regierungen Philipp's des II. und III. aber fällt der Zeitpunkt, in welchem das Drama zu allseitiger höherer Ausbildung, die Bühne zuerst zu einem an Ueberfluß gränzenden Reichthum gelangte. Die Ursachen dieser Erscheinung müssen also in Verhältnissen liegen, über welche Gunst oder Ungunst der Könige im Wesentlichen nichts vermochte.

Um den Ausgang des 16. Jahrhunderts waren die wildesten Wallungen des ungestüm abenteuernden Geistes vorüber, der die Spanier so lange in seinen Wirbeln fortgerissen hatte; nicht daß die Nation sich nun thatloser Ruhe hingegeben hätte, aber sie begann, ihre früher mehr nach außen hin zersplitterte Thätigkeit nach innen zu concentriren; sie wollte ihre schöpferische Kraft auch im Reiche des Geistes offenbaren und die großen Ideen ihrer Vergangenheit und Gegenwart auch im Gebiete der Kunst auf würdige Art zur Erscheinung bringen. So folgte auf das Jahrhundert der höchsten politischen Macht eines der geisti-

gen Bedeutsamkeit, das jenem den Rang streitig machen konnte. Auf diesem Grunde gedieh die poetische Literatur zu jenem üppigen und vielgestalteten Wuchs, den wir in dieser ihrer Glanzepoche bewundern. Besondere Bedingungen traten hinzu, um das Drama zur Alles belebenden Seele dieser Poesie zu machen. Die Spanier fingen an, nach Wohlsein und behaglichem Lebensgenuß zu streben, und die Früchte ihrer langjährigen Anstrengungen zu genießen. Die Reichthümer, die von allen Seiten zusammengeströmt waren, riefen natürlich das lebhafteste Trachten nach Vergnügungen aller Art hervor; und was konnte diesem Trachten bei einem geistvollen, von großen Erinnerungen und Anschauungen erfüllten, Volke mehr Nahrung geben, als das Schauspiel, das nach jahrhundertlanger Vorbereitung nur eines solchen Moments harrte, um sich als Mittelpunkt des ganzen geistigen Nationallebens festzustellen? In der Gattung der Poesie, welche in ihrer ächten Gestalt die größte Popularität mit tiefsinniger Kunstvollendung verbindet, war Befriedigung für jeden überhaupt eines höheren Genusses Fähigen geboten, sobald nur die Dichter den Nationalgeist richtig aufzufassen und ihm das darzureichen vermochten, was er zu fordern berechtigt war. Wenn dem Spanier in lebenvoller Darstellung auf der Bühne die Großthaten seiner Vorfahren, die Glanzpunkte seiner herrlichen Geschichte vorgeführt wurden, wenn er hier in glänzenden Farben den noch nicht erloschenen Ruhm seiner Nation verewigt, die wunderbaren, seiner Phantasie vertrauten Gestalten einer romantischen Sagenwelt gleichsam in die Wirklichkeit treten und selbst die bunten Erscheinungen der ihn umgebenden Gegenwart in dem Zauberspiegel der Poesie

verklärt wiedergegeben sah, — wie hätte er da nicht alle anderen Ergötzungen dieser höchsten unterordnen sollen? Zugleich war in Madrid, das der Hof inzwischen zu seiner Residenz, die Regierung zu ihrem Sitze erwählt hatte, eine Fülle von Bildung sowohl als Reichthum zusammengeströmt. In dieser Stadt, die nunmehr den Mittelpunkt aller spanischen Provinzen bildete, concentrirten sich alle Radien des Nationallebens. Hier, im Herzen der gewaltigen Monarchie, hier, wo sich im Kleinen ein Abbild des ganzen Volksdaseins darstellte, mußte auch die Bühne veranlaßt sein, ein lebendiges Gemälde dieses Lebens zu entfalten; hier ferner auf dem Sammelplatz des Luxus sowohl als der intellectuellen Kräfte, mußte das Bedürfniß nach dramatischer Unterhaltung lebhaft gefühlt werden. Es wird wohl immer ein innerer und nothwendiger Zusammenhang zwischen den tiefbegründeten Bedürfnissen und Wünschen einer Zeit und den Erscheinungen Statt finden, durch welche sie Befriedigung erhalten. Ein solches Zusammentreffen rief denn auch gerade in dem passenden Moment und als alle anderen Constellationen günstig waren, die Geister hervor, die dem Begehren der Spanier in vollem Maaße Genüge leisten konnten; Dichter, die aus dem innersten Marke ihres Volkes hervorgegangen, und alle Bildung ihrer Zeit in sich zusammenfassend, alle Strahlen der Poesie, die in der Geschichte, der Tradition, dem Glauben und dem geselligen Leben der Nation ausgebreitet waren, wie in einen Brennpunkt sammelten und auf die Bühne leiteten. Und das ist die wunderbare und überraschende Eigenthümlichkeit großer Perioden, daß ein allgemeiner Schwung die ganze Generation durchdringt, daß nicht bloß die äußern

Mittel der Kunst, sondern selbst tiefer liegende Vorzüge gleichsam zum Gemeingut werden, und daß der Genius der Dichtung, wenn er sich auch am glänzendsten in den Werken einiger besonderer Lieblinge offenbart, sich doch nicht auf diese beschränkt, sondern selbst die der weniger Berufenen auf eine Höhe emporhebt, die in minder bevorzugten Zeitläuften nicht erreicht werden kann. So stehen wir hier an einem Punkt, wo das Geständniß eintreten muß, daß alle Umstände, die man als Ursachen der Blüthe des spanischen Theaters anführen kann, diese nur annäherungsweise erklären; daß sich hier Vieles in das geheimnißvolle Dunkel verliert, in welchem das Warum aller Erscheinungen verborgen liegt. Wer vermag jene letzten Gründe aufzudecken, aus denen die Begabung von Individualitäten, Zeiten und Nationen verschieden ausfällt, aus denen die einen mit allem Ueberfluß ausgestattet werden, die andern aber, auch wenn sie durch äußere Verhältnisse zu gleichem Besitz befähigt scheinen, darben müssen?

Bei der Darstellung der Umwandlung, welche das spanische Schauspiel im Beginn dieser Periode erfuhr, ist der im vorigen Abschnitte abgerissene Faden wieder aufzunehmen.

In dem Gewirr heterogener Elemente, die in der bisherigen Bühnenpoesie ungeordnet beisammen lagen, hatte sich noch kein fester Styl und Charakter herausgestellt, und alles bisher Gelieferte konnte mehr nur für Anlage und Skizze, als für ausgebildete Leistung gelten. Allein das Ziel, zu dem alle verschiedenartigen Bestrebungen tendirten und in dem sie allein einen Ruhepunkt finden konnten, lag schon offen zu Tage. Die einzelnen unglücklichen Ver-

suche, einer äußerlich gefaßten Nachbildung des antiken Theaters Eingang zu verschaffen, hatten den gesunden Sinn der Nation, der vor Allem das Vaterländische wollte, auf die Dauer nicht irre leiten können. Der Zwiespalt der verschiedne der Europäischen Literaturen so lange zerrüttete und um ihre schönste Blüthe betrog, der Kampf zwischen dem Alten, Fremden und Todten auf der einen, und dem Neuen, Eignen und Lebendigen auf der anderen Seite, war in Spanien von Anfang an mit überwiegender Aussicht auf den Sieg des letzteren geführt worden. Die Nachahm..ng der ordinären Wirklichkeit hatte sich auf der Bühne nicht in Ansehn zu halten vermocht, so daß ihr ein secundärer Platz angewiesen worden war. Die hervorragendsten dichterischen Kräfte hatten sich in dem Streben concentrirt, ein nationales Drama im höheren Styl zur Ausbildung zu bringen und dieses Streben in mannigfachen anerkennungswerthen Leistungen bethätigt, ohne freilich dessen Ziel vollkommen zu erreichen. Das Drama, das sich hier ankündigt, muß sich, ohne seine poetische Würde zu verläugnen, den Sympathien und Interessen des Volkes nahe halten, sich auf die der Nation zunächst liegenden Motive beziehen, sie aber läutern und verklären und den volksthümlichen Character der Poesie mit der Vollendung reiner Kunstbildung verbinden; muß die Erinnerungen der Vergangenheit und die Anschauungen der Gegenwart, welche die Zeit am lebhaftesten bewegen, in dichterischer Gestalt verkörpern, vor Allem daher auch der eigenthümlichen religiösen Geistesrichtung derselben entsprechen. Die Fülle von Erscheinungen, Thaten und Begebenheiten, die sich hiernach zur Darstellung drängt, bedingt eine freie, an die Regeln des Ari-

stoteles nicht gebundene künstlerische Form; eine Form, die dem Genie einen möglichst freien Spielraum gönnt, und, von conventionellen Beschränkungen uneingeengt, nur den unwandelbaren Gesetzen unterworfen ist, die sich aus der Natur der Dinge, aus dem Grundbegriff der dramatischen Kunst ergeben. Der äußeren Fülle der Handlung endlich muß die Mannigfaltigkeit metrischer Combinationen, nach Principien geregelt und sich den verschiednen Bewegungen der Action anschmiegend, entsprechen.

Mit der Lösung dieser Aufgabe nun, an welcher, bewußt oder unbewußt, alle Stimmführer unter den vorangegangenen Bühnendichtern gearbeitet hatten, mit der Feststellung der Form des Drama's, welche die dem spanischen Geiste angemessenste war, beginnt die neue Epoche des Theaters. Welches die wesentlichsten Grundzüge dieser Form sein werden, erhellt im Allgemeinen schon aus dem Obigen; doch ist es nöthig, hier noch etwas näher auf dieselben einzugehen, was am füglichsten in Verbindung mit einem Abriß der verschiednen Gattungen spanischer Theaterstücke geschieht. Natürlich können jedoch hier nur die allgemeinsten, äußerlichsten und durchgängig zu findenden Umrisse gegeben werden; denn im Einzelnen hat das spanische Nationalschauspiel bei den verschiedenen Dichtern mannigfache Modificationen erlitten und verschiedene Physiognomien angenommen, die erst bei Besprechung dieser Dichter gehörig in's Licht treten können.

I. Den bei weitem wichtigsten Bestandtheil, den eigentlichen Mittelpunkt der spanischen Bühne bildet die Comedia. Man nannte so seit Lope de Vega jedes Theaterstück in drei Akten oder Jornadas und in Versen.

Diese beiden Erforderniſſe waren einer **Comedia** durchaus weſentlich und es möchte in unſerer Periode kein Stück in mehr oder weniger als drei Akten, oder in Proſa zu finden ſein, das den Namen **Comedia** führte [42]. Von dem Begriff der Comödie, den wir von den Alten überkommen haben und der ſeine Bedeutung im Gegenſatz zu der Tragödie hat, muß hier ganz abſtrahirt werden. Die ſpaniſche Comedia iſt eine Gattung von Schauſpielen, welche jene Unterſchiede umſchließt und in ſich aufgehen läßt. Dies kann nun in der Art geſchehen, daß die beiden Elemente ſich gegenſeitig durchdringen und mit einander verſchmelzen, d. h. romantiſche Dramen bilden, die weder Tragödie noch Comödie ſind, ſondern beide zur Einheit verbinden; oder ſo, daß dieſer oder jener Beſtandtheil vorwaltet, wo ſich denn Stücke ergeben, die nach den bei uns üblichen Begriffen füglich bald Trauerſpiel bald Luſtſpiel heißen können, aber trotz dem nicht aufhören, im ſpaniſchen Sinne **Comedias** zu ſein [43]. Mit anderen Worten: die **Comedia**

[42]) Lope de Vega nannte ſeine nicht-verſificirte Dorotea **Accion en prosa**, und Calderon das zweiaktige Stück **El Jardin de Falerina „Representacion de dos Jornadas."**

[43]) Wie ganz die ſpecielle Bedeutung des Wortes Tragödie in der umfaſſenden der **Comedia** untergegangen war, beweiſt unter anderen Folgendes. Verſchiedene Dichter gaben einzelnen ihrer Stücke, wohl mehr aus Laune, als in der Abſicht, eine innere Verſchiedenheit von den übrigen damit anzudeuten, den Titel **Tragedia**; dieſe **Tragedias** aber führen in den alten Ausgaben meiſt noch die zweite Ueberſchrift: **Comedia famosa** — Mira de Meſcua ſchließt ſeine **Tragedia del Conde Alarcos** (in der **V. parte de Comedias escogidas. Madrid, 1653**) mit den Worten:

> **Demos fin a una tragedia**
> **Que resulta en mayor gloria,**

kann wohl eine tragische oder komische Wirkung haben, aber sie ist weder auf die eine noch auf die andere entschieden hingewiesen. Beide Seiten der Welt- und Lebensanschauung, die tragische und komische, erscheinen daher in der Comedia entweder als gleich berechtigt, oder sie treten in ähnlicher Weise, wie sich dies im Drama der Alten zu voller Klarheit entfaltete, abgesondert aus einander. Aber selbst im letzteren Falle findet noch eine wesentliche Verschiedenheit von der scharfen Sonderung Statt, in welcher sich Trauer- und Lustspiel bei anderen Völkern gegenüberstehen. In allen Stücken der spanischen Bühne, sogar in denen, die auf tragischer Grundlage beruhen und einen entschieden tragischen Eindruck bezwecken, finden sich neben den ernsten einzelne scherzhafte Partien. Diese Mischung — es ist wahr — kann bei ungeschickter und willkührlicher Behandlung die Einheit der Dichtung stören; allein die vorzüglicheren spanischen Dramatiker haben dieselbe in einer äußerst kunstreichen Weise behandelt, die von diesem Tadel nicht betroffen werden kann. Beide Theile sind bei ihnen auf's

Y si os agrada la historia
Dad perdon a la comedia.

Lope de Vega endlich richtet im Laurel de Apolo folgende Worte an den Hauptmann Virues:

O ingenio singular! en paz reposa,
A quien las Musas comicas debieron
Los mejores principios que tuvieron;
Celebradas tragedias escribiste.

Eben so wenig Gewicht ist auf die Ueberschrift Tragicomedia zu legen, die hier und da den spanischen Dramen gegeben wird. Lope de Vega selbst beweist dies dadurch, daß er die Stücke, die er mit diesem Namen bezeichnet, doch in den Vorreden oder Dedicationen derselben wieder Comedias nennt.

innigste verknüpft und verschmolzen; die enge Verbindung derselben gibt sich nicht allein äußerlich dadurch kund, daß für beide die nämlichen Versformen angewandt werden, sondern sie findet auch innerlich Statt. Der Scherz (als dessen Hauptträger meist der Gracioso erscheint) wird keineswegs nur willkührlich in die Hauptaction eingeschoben, sondern ist derselben so wesentlich, daß sich nur wenige Stücke finden werden, aus denen man ihn streichen könnte, ohne das Ganze zu entstellen. Die komischen Motive dienen den tragischen zum erläuternden Gegenbilde; erst aus dem Verein beider tritt die volle Wahrheit hervor, die in der Aufregung der Affecte und Leidenschaften nur einseitig zu Tage kommt. Die lächerlichen Figuren stellen dem Zuschauer mit bewußter und absichtlicher Uebertreibung das Verkehrte in der Handlungsweise der Hauptpersonen dar; sie machen ihn darauf aufmerksam, wie diese in ihren Bestrebungen einseitig befangen seien; auch sie, deren niederer Sinn sich zu gar keiner höheren Lebensanschauung erheben kann, haben freilich nicht die Wahrheit auf ihrer Seite, aber sie deuten den Standpunkt an, auf den man sich stellen muß, um den richtigen Ueberblick über das Ganze zu gewinnen. Wenn nun dies *eine* Bestimmung der komischen Bestandtheile des spanischen Drama's ist, so ist es doch nicht die einzige. Der Gracioso und die Graciosa bringen mit ihrem scharf analysirenden Verstande manches geheime Rad in dem Triebwerke der Handlung zum Vorschein; sie bieten zugleich in der Niedrigkeit ihres Denkens und Seins eine Unterlage dar, auf der sich der Adel und die Reinheit in den Gesinnungen der Hauptpersonen desto höher hebt. Die Bedeutung dieser Partien,

die sich meistens in der Form einer Parodie der Haupthandlung darstellen, greift mithin weit über die nächste äußere Erscheinung hinaus.

Wie sich nun das spanische Trauerspiel schon durch diese Mischung des Tons neben sonstiger innerer und äußerer Verschiedenheit von dem antiken lossagt, so werden auch diejenigen Comödien, welche nach unseren Begriffen am meisten in die Kategorie des Lustspiels fallen, durch ihre ganze Organisation doch aus der Sphäre dessen herausgerückt, was bei den Alten und bei den meisten neuen Völkern so genannt wird. Was sie zu Lustspielen im Sinne dieser macht, ist die allgemeine Lebensansicht, die sich mehr auf die heitere Außenseite des Daseins, als auf die tieferen Ursachen der menschlichen Schicksale richtet. Innerhalb dieses Kreises aber findet eine merkbare Verschiedenheit Statt. Satire, lächerliche Scenen, Personen und Situationen sind in ihnen, mit seltenen Ausnahmen, nur untergeordnete Bestandtheile, nur die Folie für eine edler gehaltene Haupthandlung, die sich zwar im Allgemeinen innerhalb der komischen Weltanschauung bewegt, aber durchaus nichts mit jener Possenreißerei, jener caricaturartigen Darstellung einzelner Schwächen und Laster zu thun hat, die so oft mit dem Komischen identificirt wird. Alle spanischen Lustspiele werden durch irgend ein ideales Moment über die gemeine Wirklichkeit emporgehoben. Daher liegen auch Uebergänge in's Pathetische und Erhabene nicht außer ihrem Bereich. Man sieht, wie auf diese Weise jene Gattung von Schauspielen entstehen kann, welche als romantische, weder Trauer- noch Lustspiel zu nennende, Dramen bezeichnet worden sind. Wenn nämlich der Dichter die Erschei-

nung oder Wirklichkeit für sich in's Auge faßt, ohne tiefer bis zu dem ewigen Fundament des Menschengeschicks vorzudringen; oder wenn er sich auf einen Standpunkt stellt, von welchem aus die Elemente des Tragischen und Komischen, welche dem irdischen Dasein zu Grunde liegen, mehr in ihren Wirkungen, als an und für sich betrachtet werden, so kann er Stücke hervorbringen, die in dem bunten Wechsel ihrer Scenen bald tragische, bald komische Anklänge darbieten, ohne deshalb die künstlerische Einheit einzubüßen. Denkt man nun an die Abstufungen, Uebergänge und Verwandtschaften, die unter den drei hier durchgegangenen Hauptgattungen der spanischen Comödie Statt finden können, so wird klar, wie man, um endlosen Irrungen vorzubeugen, ihnen allen am besten den umfassenden Namen **Comedia** im Sinne der spanischen Theatersprache läßt, ohne sie in die gewöhnlichen Eintheilungen der Aesthetik zu zwängen.

Ein gleich freier Spielraum, wie in Bezug auf die tragische oder komische Wirkung, findet nun auch in allem Uebrigen innerhalb der spanischen Comödie Statt. So ist es nicht gegen den Geist einer **Comedia**, eine Menge weit auseinanderliegender Begebenheiten, Situationen und Motive nur lose verknüpft und in mehr novellistischer Weise an einander zu reihen; aber man darf deßhalb noch nicht den Ausdruck „dramatische Novelle" für alle spanischen Schauspiele gebrauchen. Viele derselben könnten eben so gut dramatische Epen heißen; andere dagegen, und unter den Werken der besseren Dichter die meisten, haben ganz jene Einheit der Scenenfolge, jenen mit Nothwendigkeit zu einem bestimmten Ziel hinstrebenden Fortschritt der Handlung,

welcher dem strengen Drama nöthig ist. — In demselben Sinne kann die poetische Intention des Stückes bald mehr durch die Zeichnung der Charactere, bald mehr durch die Situationen und die Führung der Fabel herausgestellt werden. Es bedarf ferner wohl kaum der Erwähnung, daß in Absicht auf die Wahl der handelnden Personen keine Art von Beschränkung Statt findet; daß Könige und Ritter, Bauern und Bediente, allegorische und mythologische Personen, Heilige, Engel und Teufel und selbst die höchsten Gegenstände der christlichen Verehrung füglich in demselben Stücke neben einander auftreten können; daß endlich in Bezug auf den Stoff die Geschichte und Sage aller Völker eben so wohl wie das endlose Gebiet der freien Erfindung ausgebeutet wird. Ein ganz eigenthümlicher, nirgends in gleicher Stärke hervortretender Zug der spanischen Comödie nun besteht darin, daß sie in Allem, was sie vorführt, sich die nächste Gegenwart und Umgebung, in der sie selbst lebt, abspiegeln läßt; daß sie die fernste Vorzeit, die fremdeste Begebenheit in die heimische Sitte und Gewohnheit hinüberzieht und selbst das Entlegenste durch Umwandlung gleichsam zum spanischen Nationalgut macht. Gewiß ist diese Art, die Gegenwart zur Grundlage der Darstellung zu machen und alle poetischen Elemente aus ihr zu schöpfen, die einzige, wie ein wahres Nationalschauspiel entstehen kann. Denn das Drama, das vor Allem auf lebhafte Anregung seiner Zuhörerschaft bedacht sein muß, wird durch alles Entlegene, nicht unmittelbar Verständliche in seiner lebendigen Wirkung beeinträchtigt, und vermag die Begebenheiten und Verhältnisse früherer Zeiten oder ferner Länder nur insofern zu gebrauchen, als es sie mit der Gegenwart

verknüpfen und seinen Zuschauern in nächste Nähe rücken kann. Nur bei Stoffen aus der nationalen Geschichte oder Sage hat sich daher die spanische Comödie bemüht, sich genau in den Geist und Ton vergangener Zeiten zu versetzen, weil diese der lebenden Generation noch mannigfach vertraut und gegenwärtig waren; die Geschichten des classischen Alterthums und des Auslandes dagegen finden wir durchaus phantastisch und in der Art behandelt, daß die spanische Nationalität, die Sitte und Sinnesart der Gegenwart überall durchklingt. Der Fehler aber, durch den sich die französischen Tragiker lächerlich gemacht haben, indem sie die Gesinnungen und Charactere ihrer Helden mit deren Handlungen in Widerspruch brachten und die erhabenen Gestalten einer heroischen Zeit in ihre flache conventionelle Bildung, ihr abgeschmacktes Hofceremoniell hinüberzogen, kommt bei den Spaniern nicht vor, da diese das Fremde in allen seinen Beziehungen und bis in die Motive hinab umzuwandeln und sich anzueignen, Inhalt und Form in vollkommenen Einklang zu bringen wissen, und eine mit großartiger Poesie hinreichend erfüllte Gegenwart besitzen, um dem entlehnten Stoff auch auf dem neuen Boden eine angemessene Umgebung zu verleihen.

Von den dramatischen Gesetzen der Alten, oder vielmehr von den Regeln, die hirnlose Kritiker dem antiken Drama untergeschoben haben, sagt sich die spanische Comödie auf's entschiedenste los. Die Einheit der Zeit und des Ortes, welche, insoweit sie wirklich von den Griechen beobachtet wurde, durch ihren Chor bedingt war, fiel mit diesem von selbst weg; die Bemühung, sie aufrecht zu halten würde zu einer willkührlichen Einengung und zu

ungereimten Consequenzen geführt haben, die dem gesunden Sinne der Nation widerstrebten, wenn sie sich auch von dem Warum keine Rechenschaft gab. Die mechanische Einheit der Handlung, wie die dickfellige Aesthetik der Antiquare sie lehrte, wird nicht minder bei Seite geschoben. Aber wenn die spanische Comödie somit die vermeintlichen Regeln des antiken Lust- und Trauerspiels von sich weist, so fehlt doch Alles daran, daß sie ihrem Begriff nach und wie sie von den Meistern aufgefaßt worden ist, gar keine Regeln anerkennte. Statt an conventionelle Regeln hält sie sich an die ewigen, von der Natur dictirten und sich der unbefangenen Betrachtung von selbst ergebenden Gesetze der Kunst; mit anderen Worten, sie macht die ideelle Einheit der Handlung, die Unterordnung aller Theile unter die Idee des Ganzen zu ihrem Princip. In der Befolgung dieses Princips besteht ihre künstlerische Form, wie sie sich bei allen besseren Dichtern in hoher Vollkommenheit findet; die Abirrungen Einzelner aber werden unserer Behauptung, durch welche jener abgedroschene Vorwurf, das spanische Schauspiel sei ein ganz abnormes, außer aller Regel stehendes Product, zurückgewiesen ist, in den Augen Verständiger keinen Eintrag thun.

Besonders eigenthümlich zeigt sich, bei fernerer Betrachtung, die **Comedia** in der Anwendung der Dichtformen, aus deren organischer Einigung das Drama hervorgeht. Die lyrischen und epischen Bestandtheile nämlich erscheinen in ihr mehr abgesondert und für sich bestehend, als in dem Schauspiel irgend einer anderen Nation. Freilich sind die lyrischen Empfindungsgemälde, die weitläuftigen, beschreibenden und ausmalenden Erzählungen, denen wir in ihr

begegnen, der jedesmaligen Stimmung der Redenden und den Umständen angemessen, aber sie gewinnen die größte Selbstständigkeit, welche ohne Aufhebung des dramatischen Charakters des Ganzen möglich ist, runden sich in sich ab und heben sich auch durch die Form sehr merklich aus dem Dialog hervor.

Wenden wir uns zu der sprachlichen Gestalt der spanischen Comödie, so finden wir, wie schon gesagt, die metrische durchweg angenommen. Nur die Briefe, welche gelegentlich vorkommen, pflegen in Prosa zu sein. In der Anwendung der Versmaaße sind die verschiedenen Dichter, ja dieselben in verschiedenen Perioden ihrer Thätigkeit, verschiedenen Grundsätzen gefolgt, wovon später. Hier, wo noch nicht speciell auf das Verfahren der einzelnen Dichter eingegangen werden kann, läßt sich in dieser Beziehung nur Folgendes hervorheben. Die spanische Comödie schließt im Allgemeinen keine der überhaupt in castilianischer Sprache üblichen Versformen aus; doch sind unter diesen diejenigen, die nur ausnahmsweise und in ganz singulären Fällen vorkommen, von denen zu unterscheiden, die gemeinhin von allen Dramatikern gebraucht werden. Zu letzteren gehören:

1) Der vierfüßige Trochäus, der eigentliche Grundton des spanischen Schauspiels, in den alle anderen Modulationen und Ausweichungen wieder zurückleiten. Wenn die Griechen den jambischen Rhythmus als das der gemeinen Rede am nächsten kommende und zur Darstellung einer Handlung geeignetste Maaß bezeichneten[44]), und dieser

[44]) Aristoteles Poetik IV.; Rhetorik III. 8. Demetrius de elocutione, §. 43.

Ausspruch auch für die meisten neueren Sprachen gelten kann, so tritt in der castilianischen ein verschiedenes Verhältniß ein. Ihr war der trochäische Sylbenfall als der natürlichste gleichsam angeboren; die zwanglosen Ausströmungen volkspoetischer Begeisterung ergießen sich dem Spanier noch heute, wie einst seinen Vorfahren in den Asturischen Bergen, wie von selbst in diese Tonweise. Durch jahrhundertlange Behandlung der Lieder- und Romanzensänger hatte der Trochäus zu seinem ursprünglichen Vorzug, der größten, sich vom gewöhnlichen Dialog kaum erhebenden Simplicität, noch jede Art der Ausbildung und eine Biegsamkeit erhalten, mit der er sich der Vielseitigkeit der Situationen und jeder Schwingung der Rede anzuschmiegen vermochte. Gewiß mußte dieses Maaß das geeignetste sein, die sprachliche Grundlage des spanischen Drama's zu bilden; und daß es den Sieg über das jambische davontrug, liefert einen Beweis von der naturgemäßen, organischen Bildung dieses Drama's, da die Nachbildung fremder Muster unstreitig auf einen anderen Weg geführt haben würde. Die Hauptformen des vierfüßigen Trochäus, die im Drama vorkommen, sind nun:

a) die Romanze, oder die trochäischen Reihen mit durchgehenden Assonanzen in solcher Ordnung, daß der vierte Vers die Assonanz oder das Echo der Endvocale des zweiten enthält, der sechste die beider u. s. w. In den früheren Werken des Lope de Vega und seiner Zeitgenossen wird diese Form, ihrem Ursprung in den alten Volksromanzen entsprechend, gemeinhin nur für Erzählungen gebraucht; in den spätern gewinnt sie mehr Umfang, bis sie bei Calderon und den Dichtern seiner Zeit und Schule

außer in den Erzählungen und anderen langen Reden auch im gewöhnlichen Dialog und in den bewegten, rasch fortschreitenden Theilen der Handlung vorherrschend auftritt.

b) Die Redondille, oder vierzeilige Strophe mit solcher Reinstellung, daß der vierte Vers auf den ersten, der dritte auf den zweiten reimt. In Lope's ältern Stücken bildet sie neben der gleich zu nennenden Versgattung die gewöhnlichste und durchgehendste Form der dramatischen Rede in mannigfachen Nüancirungen; Calderon und die Späteren pflegen sie vorzugsweise für reflectirende Momente, für zärtliche oder tändelnde Stellen und für Antithesen-Spiele zu wählen.

c) Die Quintille, d. h. fünfzeilige Strophe mit verschiedner Reimstellung (a b a b a, a a b b a oder a b b a a); wenn paarweise zu einer zehnzeiligen verbunden, Decime oder Espinele genannt. Von ihrer Anwendung gilt dasselbe, was eben von der Redondille gesagt wurde.

2) Der Jambus, im Gegensatz zum Trochäus das feierlichere Maaß, in folgenden Formen:

a) Als Octave (italienische Stanze, ottave rime) für lange monologartige Beschreibungen, pomphafte, weitläuftig ausmalende Erzählungen, oder für den Dialog, wo ihm besondere Würde und Großartigkeit gegeben werden soll.

b) Als Sonett für Antithesen, gespitzte Fragen und tiefsinnige Antworten, oder für Ausbrüche der Empfindung, die durch eine Vergleichung oder einzelne Betrachtung herbeigeführt werden.

c) Als Terzine, vornämlich für den getragenen und ernsten Dialog, bei Lope und den Aelteren sehr häufig,

bei Calderon seltener, jedoch hier und da (z. B. gleich im Anfang des standhaften Prinzen) vorkommend.

d) Als *Lira* oder sechszeilige Reimstrophe, von deren abwechselnd drei- und fünffüßigen Jamben die vier ersten Kreuzreime haben, die beiden letzten dagegen mit einander reimen. Der männliche Reim scheint ausgeschlossen zu sein, daher die Verse immer sieben oder eilf Sylben zählen [45]). Auf kein Sylbenmaaß pflegt ein so großes Ge-

[45]) Die Strophe, welche ursprünglich und eigentlich Lira hieß, war fünfzeilig und führte ihren Namen von einer berühmten Ode des Garcilaso, deren erster Vers lautet:

Si de mi baja *Lira*
Tanto pudiese el son, que en un momento
Aplacase la ira
Del animoso viento
Y la furia del mar y el movimiento.

Sodann ward dieser Name auf die verwandte sechszeilige Strophe ausgedehnt, deren Schema aus folgenden beiden Beispielen erhellt (sie sind aus Moreto's Sin Honra no hay valentia, Jornada I.):

Divino y claro objeto,
Del regalado Amor lugar sagrado,
De Venus dedicado
Por afable y gallardo y por secreto,
Donde Amor se regala,
Pluma del Sol que con su luz se iguala:

Jardin bello y florido
Que con decir agradecido basta,
Pues de flores vestido
Con tan clara limpieza honesta y casta
Tesoro de Amaltea
Ejercitas en trono de la idea.

Dies ist die dramatische Lira. Die in den vier ersten Versen möglichen Reimstellungen sind in den beiden angeführten Beispielen erschöpft; der Wechsel der Verse von drei und von fünf Füßen ist

wicht gelegt zu werden, wie auf dieses, das für den leidenschaftlichen Dialog, für die drängende Fülle lyrischer Ergüsse, für die rasch wechselnde Bilderpracht der Beschreibung gebraucht wird. In den älteren Dramen unserer Periode erscheint diese Lira sehr häufig; in den späteren, namentlich den Calderon'schen, seltner, indem hier an ihre Stelle gewöhnlich die

e) *Silva* tritt, d. h. eine Mischung drei- und fünffüßiger (sieben- und eilfsylbiger) gereimter Jamben ohne Strophenabtheilung. Der Wechsel des längeren Verses mit dem kürzeren kann entweder von Zeile zu Zeile oder in freierer Art erfolgen, in welchem letzteren Falle bisweilen der Hendekasyllabus vorwaltet, so daß der kürzere Vers nur dann und wann dazwischentritt; ebenso treten die Reime bald in unmittelbarer Aufeinanderfolge, bald in verschränkter Stellung ein. Dieses Maaß scheint aus einer nachlässigen Behandlung des vorigen hervorgegangen zu sein, mit dem es bei oberflächlicher Betrachtung auch häufig vermengt worden ist.

Neben den angeführten Versformen von sehr ausgedehntem Gebrauch finden sich nun noch viele andere, nicht gleich häufig vorkommende, deren einige mehr bei den älteren Dramatikern dieses Zeitraums heimisch sind, sich späterhin aber allmälig verlieren, andere dagegen überhaupt nur selten und in ganz einzelnen Fällen zur Anwendung kommen. Die Zahl und Mannigfaltigkeit dieser Formen

indessen nicht an die hier waltende Regel gebunden, sondern kann sich auch eine andere Norm geben, nur daß der Dichter das in der ersten Strophe angenommene System auch für die folgenden beibehalten muß — Uebrigens hüte man sich, die Lira mit der Silva zu verwechseln, wie viele Schriftsteller gethan haben.

erscheint, wenn alle speciellen Modificationen und Abarten in Betracht gezogen werden, ungemein groß; und nicht auf jede einzelne, die von diesem oder jenem Dichter aus Willkühr oder um seine Sprachvirtuosität glänzen zu lassen, gebraucht worden ist, sondern nur auf die Hauptklassen können wir im Folgenden Rücksicht nehmen.

Die *Endechas* oder dreifüßigen Trochäen mit Assonanzen in jedem zweiten Vers, vorzugsweise für klagende Berichte und Erzählungen gebraucht.

Die vierfüßigen gereimten Trochäen mit eingemischten Halbversen (Versos de pie quebrado) in mehrfachen Combinationen, wie die untenstehenden Beispiele zeigen können, welche indessen die mannigfaltigen hier möglichen Anordnungen keineswegs erschöpfen [46]).

Der *Verso suelto* oder fünffüßige Jambus ohne

[46]) Quintillas mit gebrochenen Füßen:

No aumenten, doña Maria,
Mis ánsias vuestros enojos
Que en vos salen por los ojos
Parando en el alma mia.
No sabia
Que desposados los dos
(Ay honra, ay Dios!)
Cuando su fama ofendiera
Se atreviera
Al Cielo, a mi honor y à vos.

(Aus Escarmientos para el cuerdo von Tirso de Molina, Akt III.)

Verspaare, deren zweite Zeile immer eine gebrochene ist:

Abre la puerta vejona
Cara de mona,
Abre hechicera, bruja,
La que estruja
Quantos niños ay de teta,

Reim, oder mit nur hin und wieder eingemischten Reimen namentlich gegen den Schluß (ganz wie der **blank verse** n Shakspeare's früheren Schauspielen); bei Lope in den nur die Handlung fördernden Scenen sehr häufig; Calderon hat ihn niemals.

Die italienische Canzonenform in ihren verschiedenen Gestaltungen (in Lope's **Arauco domado**, Akt I., z. B. nach dem Muster von Petrarca's **Dolci, chiare e fresche acque**). Ihr Vorkommen ist jedoch im Ganzen selten.

Die *Anacreonticas* oder Jamben von sieben Sylben, durch das Band der Assonanz zusammengehalten (z. B. in Calderon's **Gran Zenobia**, Akt II.).

Die *Versos de arte mayor* oder dactylischen Verse, nur sehr selten und, wie es scheint, immer nur in der Absicht gebraucht, der Rede ein alterthümliches Colorit zu geben (so in **La Patrona de Madrid, nuestra Señora de Atocha** von Francisco de Rojas, Jornada I.).

Die Hendekasyllaben mit sogenannten Kettenreimen, eine ganz eigenthümliche, nicht eben häufig vorkommende Form, deren Structur aus folgendem Beispiel erhellt:

Saben los cielos, mi Leonora *hermosa*,
Si desde que mi *esposa* te *nombraron*,
Y de los dos *enlazaron* una *vida*,
Por vella *divertida* en otra *parte*,
Quisiera *aposentarte* de *manera*

Por alcahueta
Onze veces azotada
Y emplumada! etc.
(Aus Lope's **Rufian Castrucho**, Akt II.).

En ella que no ***hubiera*** **otra** ***señora,***
Que no siendo ***Leonora*** **la ocupara.**

(Aus **El Pretendiente al revés** von Tierso de Molina, Jornada **II**.). Der dritte Fuß des nächsten Verses enthält dann wieder den Reim auf **ocupara** u. s. w.

Die **Letras** oder Themas mit dazu gehörigen Glossen oder poetischen Variationen, und endlich fast alle älteren national-spanischen Liederformen, **Canciones, Villancicos, Chanzonetas** und **Cantarcillos**, jedoch nicht als eigentliche Bestandtheile der dramatischen Rede, sondern als eingeschaltete Gesänge oder Improvisationen.

Besitzt der spanische Dramatiker in diesen Metren ein so mannigfaltiges sprachliches Baumaterial, wie kein anderer, so wird es seine Aufgabe sein, die durch willkührliche Behandlung leicht entstehende Buntscheckigkeit zu vermeiden, durch symmetrische Anordnung, so daß die musikalischen Effecte mit den dramatischen correspondiren, Inhalt und Form in Einklang zu bringen. Die besseren Dichter dieses Fachs nun haben hierin eine vollendete Meisterschaft gezeigt, so daß ihre Dramen wie kunstreich gefügte Tonwerke in mannigfaltigen Wendungen die verschiedenartigsten Modulationen und Tonarten anstimmen und sich doch wieder harmonisch in den Grundaccord auflösen.

Die Betrachtung der mehr innerlichen Eigenschaften der spanischen Schauspiele muß für die den einzelnen Dichtern gewidmeten Artikel aufgespart bleiben, da das Suchen nach solchen Merkmalen, die als durchgehend für Alle gelten können, doch immer nur die Oberfläche streifen kann. Noch ist jedoch übrig, von den verschiedenen Gattungen der Comödie zu handeln. Es begreift sich, daß bei der

schon hervorgehobenen umfangreichen Bedeutung des Ausdrucks **Comedia** sich unter den von diesem allgemeinen Classennamen umfaßten Stücken sehr verschiedene Arten unterscheiden lassen werden. Je mehr man das spanische Theater kennen lernt, um so mehr überzeugt man sich, daß es unter seinen fast unübersehbaren Reichthümern mehr besondere Typen von Schauspielen aufzuweisen hat, als die unterscheidungssüchtigste Aesthetik in ihren Abtheilungen unterzubringen vermag. So kann man, je nach den wechselnden Rücksichten der Betrachtung, nach Inhalt und Form, die spanischen Comödien in historische, rein erfundene, mythologische, pastorale, sagenhafte, symbolische, burleske, in Sittengemälde aus dem Leben der Gegenwart, in romantisch ungebildete Schauspiele aus der alten oder neuen Geschichte, in Intriguen- und Situationsstücke u. s. w. sondern, und solche Eintheilungen in der That nach den Gesichtspunkten und Relationen, die man annimmt, beinahe bis in's Unendliche vervielfältigen. Die prägnantesten dieser Gattungsunterscheidungen sind allerdings geeignet, die Uebersicht über die weitschichtige dramatische Literatur der Spanier zu erleichtern, und in diesem Sinne werden wir auf sie zurückkommen. Ganz unabhängig hiervon indessen haben sich in der spanischen Theatersprache gewisse Gattungsnamen festgestellt, die in allen Literärgeschichten eine bedeutende Rolle spielen. Wem fielen nicht sogleich die Benennungen **Comedias de Capa y espada, heroicas, de figuron** u. s. w. ein, die jeder Literat, der seine Kenntniß des Spanischen zeigen will, an den Fingern herzuzählen weiß? Es ist über diesen Gegenstand so viel Irrthümliches, Schiefes und sich Widersprechendes ver-

breitet worden, zuerst von la Huerta, einem oberflächlichen Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts, dann von Bouterwek, der auf jenem fußte, und zuletzt von Aesthetikern und Compendienschreibern, die wieder letzteren abschrieben, daß derjenige, der sich an solche neuere Definitionen und Erklärungen hält, oder auch nur von ihnen eingenommen an die ächten Quellen geht, unmöglich eine Einsicht in die wahre Lage der Dinge gewinnen kann. Gewiß muß man sich daher sehr versucht sehen, die früheren Meinungen lieber gar nicht zu berücksichtigen und die an sich durchaus nicht schwierige Sache einfach darzulegen. Auf der anderen Seite aber macht die allgemeine Verbreitung jener verkehrten Auffassungen bis in die Conversationslexica und Lehrbücher der Literaturgeschichte hinein, unerläßlich, wenigstens die wesentlichsten Punkte, auf denen der Irrthum beruht, hervorzuheben, und zugleich wird hierdurch die richtige, sich aus den Quellen ergebende Ansicht vorbereitet werden. Einstweilen sei die Aesthetik gefaßt, alle ihre schönen theoretischen Luftgebäude zusammenstürzen zu sehen; vor allen Dingen aber bitten wir die Philosophie auf's inbrünstigste, sich erst einigermaßen in dieser Sache zu orientiren, bevor sie ihre tiefsinnigen Constructionen beginnt, und auf drei Namen hin, die sie zufällig aufgegriffen hat, in der Dreieinigkeit das tiefste Wesen des spanischen Drama's ausgesprochen findet [47]).

[47]) Wirklich hat unlängst ein Philosoph nach jenen drei Stufen, an denen alle Dinge im Himmel und auf Erden abgezählt werden, die Comedias de capa y espada das Ansich, die Comedias heroicas das Fürsich, die Comedias divinas, das Anundfürsich (mit anderen Worten: Gott Vater, Sohn und heiligen Geist) des spanischen Theaters genannt.

Die Irrthümer in den bezeichneten Darstellungen sind verschiedener Art und haben verschiedene Ursachen, die einzeln angegeben werden müssen. Einmal stellt man sich vor, die Classennamen, auf welche angespielt wurde, seien feststehende, Inhalt und Form genau bestimmende Bezeichnungen für scharf gesonderte Schauspielgattungen, so daß jede Comödie nothwendig entweder in die eine oder in die andere Classe gehöre. So hat la Huerta alle in sein **Theatro Hespañol** aufgenommenen Schauspiele unter bestimmte Rubriken, als **Comedias de capa y espada, heroicas, de figuron** u. s. w. vertheilt. Wie wenig Berechtigung zu einem solchen Verfahren vorhanden sei, wie dasselbe überall nur auf Willkühr beruhen und falsche Begriffe zur Folge haben könne, wird alsbald klar werden. Zu der ersten Verkehrtheit aber gesellt sich sogleich noch eine zweite, nämlich eine gänzliche Verwirrung der Chronologie, mit der man Ausdrücke, die erst in späterer Zeit aufgekommen sind, in die frühere hineinträgt; der Name **Comedia heroica** z. B. ist erst im 18. Jahrhundert gebräuchlich geworden und der Blüthenperiode des spanischen Theaters fremd, wenigstens als Gattungsname und in der Bedeutung, die man ihm unterlegt; wenn er ja einmal vorkommt, so will er nichts bezeichnen, als eine Comödie, die heroische Thaten, kriegerische Begebenheiten darstellt. Auf der anderen Seite dagegen werden Benennungen, die während dieser Periode wirklich in allgemeinem Curs waren, ganz außer Acht gelassen, so die **Comedias de ruido**. Zugleich quält man sich, den so willkührlich herausgegriffenen Worten Bedeutungen unterzuschieben, an die kein Spanier je gedacht hat. So sagt z. B. Val. Schmidt in einem

Aufsatz über Calderon (in den Wiener Jahrbüchern, Band **XVII**.): „Der ewig wiederkehrende Inhalt der **Comedia heroica** ist, wie eine Frau von ihrem Fürsten aus Liebe verfolgt wird und wie sie sich durch allerlei Mittel vor ihm zu schützen sucht.“ Aber der Ausdruck **Comedia heroica** war ja, wie schon gesagt, den Dramatikern der älteren und bedeutendsten Zeit, mithin auch dem Calderon ganz unbekannt, und dann kann ein besonderer Umstand, um den sich die Verwicklung in einigen Stücken dreht, doch nicht Criterium einer ganzen Classe von Schauspielen sein. Aehnliches haben die **Comedias de capa y espada** erfahren, die man meistens als Intriguenstücke oder als „romantische Sittengemälde nach dem Leben“ definirt findet. Aber auch dies waren der Fehlgriffe noch nicht genug. Während man auf der einen Seite die Gattungen der Comödie in ganz unbegründeter Weise scharf abzugränzen bemüht war, riß man auf der anderen die Schranken ein, welche die übrigen Theaterstücke von den Comödien trennten. So lange ein ausgebildetes spanisches Drama existirt, haben **Comedias, Autos, Loas, Entremeses** als gesonderte Gattungen gegolten; diese Theilung steht fest, und dies, sollte man denken, müßte Jedem bekannt sein, der irgend von solchen Dingen Notiz nimmt. Nun aber lesen wir überall, wo von diesem Gegenstande die Rede ist: „Die geistlichen Comödien (**Comedias divinas**) theilte man seit Lope de Vega in dramatisirte Lebensläufe der Heiligen (**Vidas de Santos**) und in Frohnleichnamsstücke (**Autos sacramentales**).“ Natürlich ist dies aller Orten aus Bouterwek abgeschrieben, und doch hätte ein flüchtiger Blick in die Quellen der spanischen Theatergeschichte das Irrige

davon lehren können. Die **Autos** sind niemals zu den **Comedias** gerechnet worden, sie sind in Stoff und Structur auf's wesentlichste von diesen verschieden und keinem Spanier ist es je eingefallen, beide zu verwechseln [48]. Den zweiten Irrthum, der die Autos so wie die **Vidas de Santos** erst zur Zeit des Lope de Vega entstehen läßt, wollen wir hier nicht einmal rügen.

Welche Bewandtniß aber hat es nun mit jenen Classennamen der Comödien? Die Auffassung, die sich aus Prüfung der Quellen unabweisbar ergibt, ist folgende: Es waren populäre und daher unbestimmte und schwankende Ausdrücke, um theils den scenischen Apparat, mit dem die Comödien aufgeführt wurden, theils ziemlich vag die Natur des Stoffes, den diese behandelten, zu bezeichnen. Ueberall hielten sie sich nur an das Aeußerliche; nur im Publicum, das ihnen nicht immer klare und präcise Begriffe unterlegte und ihre Bedeutung keineswegs scharf markirte, hatten sie Curs; kein Dichter dagegen hat sein Stück je selbst **Comedia de capa y espada**, oder wie die Worte weiter heißen, betitelt, ja kein Buchhändler ein Schauspiel mit solcher Ueberschrift versehen [49]. Es ist daher ganz ver-

[48]) Wenn in der **Loa** zu Lope's Auto **el Nombre de Jesus** auf die Frage: **que son Autos?** geantwortet wird:

> **Comedias a gloria y honor del pan**
> **Que tan devota celebra**
> **Esta coronada villa,**

so ist hier das Wort **Comedia** nicht in seiner engeren Bedeutung, sondern als allgemeiner Ausdruck für „ein Werk in dramatischer Form" gebraucht.

[49]) Die einzige, mir bekannte Ausnahme hiervon ist das Schauspiel **la venganza honrosa** von Gaspar Aguilar, das in der **Parte V.**

geblich, von diesen Ausdrücken Genauigkeit zu erwarten, oder gar Auskunft über die innere Beschaffenheit der Schauspiele von ihnen erhalten zu wollen; man darf sie nicht auf die Folter spannen, um ihnen ein Geständniß der Art abzupressen, die Antwort wird nur erzwungen und irreleitend sein. Ueber das eigentliche Wesen eines Schauspiels, über die darin waltenden dramatischen Elemente, darüber, ob es ein novellenartig oder ein streng dramatisch gefugtes, ob es ein Intriguen- oder Characterstück, ob es historisch oder von welchem Inhalt es ist, — über dies Alles kann man durch den bloßen Namen nichts Ausreichendes erfahren. Und so wenig bezeichnen diese Namen besondere, durch innere Verschiedenheit von einander getrennte Gattungen, daß das nämliche Stück nach den verschiedenen Punkten, auf die man gerade sein Augenmerk richtet, mehreren Classen zugleich angehören kann. Dramatisirte Heiligenlegenden z. B. heißen mit Rücksicht auf den Inhalt **Vidas de Santos**, in Betracht des Bühnenaufwandes aber, den sie erforderten, **Comedias de ruido** oder **de teatro**. So begreift sich denn auch, wie mißlich und wie nutzlos, abgesehen von den hierbei vorgefallenen offenbaren Versehen, das Beginnen sein muß, alle Comödien unter solche Classen zu vertheilen, die an sich nur einer willkührlichen und trivialen Auffassung ihr Entstehen danken, dann aber auch für Character und Kunstform eines Stücks ohne alle Bedeutung sind. Diese Eintheilungen und ihren Sinn zu kennen, ist nun freilich nicht überflüssig, und deshalb gehen

de la Flor de las Comedias de España, (Madrid, 1616) den Titel Comedia de capa y espada trägt.

wir sogleich an ihre Betrachtung im Einzelnen; aber wir wiederholen zuvor: man hüte sich, sie für mehr zu nehmen, als sie sind, oder Theorien über die dramatische Kunst der Spanier auf sie zu gründen.

Man unterschied in der goldenen Periode des spanischen Theaters einmal *Comedias de capa y espada* (auch wohl C. de ingenio genannt) und *Comedias de ruido (de teatro* oder *de cuerpo)*, beides nach ganz äußerlichen Rücksichten [50]). Unter jenen (den Mantel- und Degenstücken) wurden solche Schauspiele verstanden, welche Privatgeschichten aus dem Leben der Gegenwart darstellten und in welchen die Hauptpersonen keinen höheren Rang als den von Cavalieren und Edelleuten hatten, daher auch keines anderen Costüms als des damals in Spanien üblichen bedurften. Ihren Namen führten sie von eben dieser Tracht der Hauptpersonen (trage de capa y espada, die Kleidung der höheren Stände in Spanien); nur die untergeordneten Rollen der Bedienten und Bauern wurden in dem Costüm der niederen Volksclassen gespielt. Da sich diese Stücke auf einem Gebiete bewegten, wo die äußere Scenerie zurücktrat, in den Kreisen des häuslichen Lebens,

[50]) Dos caminos tendreis por donde enderezar los passos comicos en materia de trazas. Al uno llaman Comedias de cuerpo, al otro de ingenio o sea de capa y espada. En las de cuerpo (que sin las de Reyes de Ungria o Principes de Transilvania) suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas y aparencias.

Suarez de Figueroa, *El Pasagero*. Madrid, 1617. pag. 104.

El Poeta juró que no escribiria mas Comedias de ruido, sino de capa y espada.

Luis Velez de Guevara, *El diablo cojuelo*, tranco IV.

so bestand ihre ganze Decoration bei der Aufführung, obgleich nicht selten ein Scenenwechsel gedacht werden mußte, in einer einfachen, während der ganzen Darstellung nicht veränderten, Teppichbekleidung der Seitenwände. Die unterscheidenden Merkmale der **Comedia de capa y espada** sind mithin auf durchaus äußerliche Umstände gegründet und es ist falsch, irgend ein inneres Motiv der Handlung statt jener unterzuschieben, und z. B. den Ausdruck „Intriguenstück" als Aequivalent des spanischen Namens zu gebrauchen. Die Intrigue herrscht zwar in vielen Stücken dieser Gattung vor, aber sie bildet nicht deren characteristisches Kennzeichen; die **Comedia de capa y espada** kann eben so gut auch Characterstück sein, ja sie kann nach der Verschiedenheit der in ihr waltenden Elemente auch mit noch anderen Namen eben so zureichend bezeichnet werden, nur daß man diese Nomenclatur nicht für die spanische, von einem ganz anderen Gesichtspunkt ausgehende, substituiren oder mit ihr vermengen darf. Im Gegensatz zu den erwähnten nun hießen diejenigen Comödien, deren Handlung aus den Kreisen des Privatlebens heraustrat, zu deren Personal Fürsten oder Könige gehörten und die bei der Darstellung einen größeren Aufwand von Costüm, Maschinerie und Decoration erforderten, **Comedias de Teatro, de ruido** oder **de cuerpo**. Hierher gehörten die historischen Schauspiele, die geistlichen mit Wundererscheinungen, die mythologischen, die aus den Sagenkreisen des Mittelalters entlehnten, die phantastischen, auf einen fernen Schauplatz verlegten und mit wunderbaren Begebenheiten erfüllten u. s. w. Man darf indessen nicht glauben, daß diese Classe haarscharf von jener getrennt gewesen sei; viel-

mehr ergeben sich zwischen beiden Fälle, von denen man ohne Zweifel selbst nicht recht wußte, ob sie hierher oder dorthin zu rechnen seien, Stücke, welche der einen Eigenschaft nach unter diese Rubrik, der anderen nach unter jene fielen, eben deshalb aber keiner mit Bestimmtheit angehörten. So die sehr zahlreichen Comödien, welche zwar an Höfen spielen und diese oder jene Prinzenrolle enthalten, übrigens aber Privatbegebenheiten behandeln und zu gar keiner Entfaltung von Coulissenkünsten und scenischer Pracht Anlaß geben; um bekannte Beispiele anzuführen: Moretos **Desden con el desden** und Calderon's **Secreto a voces.** Schwerlich konnte der bloße Umstand, daß dort ein Graf von Barcelona, ein Prinz von Béarn, hier eine italienische Fürstin u. s. w. vorkommen, diese Stücke bei ihrem sich sonst ganz um innerliche Interessen drehenden Inhalt unter die **Comedias de Teatro** reihen; eben so wenig freilich wird man sie **Comedias de capa y espada** genannt haben; die Unterscheidung wird vielmehr gar nicht auf sie eingegangen sein und sie unbenannt in der Mitte haben liegen lassen. Das Unsichere der ganzen Theilung wird erst recht klar, wenn man bedenkt, wie wenig scrupulös die Beobachtung des Costüms, wie wenig geregelt das Decorationswesen auf den spanischen Theatern war und wie es mithin, da die Unterscheidung doch hierauf fußte, in der Willkühr der Directoren lag, ein Stück bald mehr in diese, bald mehr in jene Kategorie zu rücken. Auf solche Art muß denn auch das oben angeführte Stück des Gaspar Aguilar, das die Ueberschrift **Comedia de capa y espada** trägt, zu dieser Benamung gekommen sein; denn es treten darin ein Herzog von Ferrara und ein Herzog von Mai-

land auf; und wäre die Unterscheidung nicht überhaupt schwankend und unbestimmt, so hätten wir hier vielmehr eine **Comedia de Teatro.** Unsere Darlegung und Beschaffenheit dieser Gattungsbegriffe muß denn auch begreiflich machen, weshalb die Dichter bei Benennung ihrer Schauspiele von so grob gefaßten, nur von dem großen Haufen der Theaterbesucher ausgegangenen und in der That albernen und kindischen Unterscheidungen niemals Gebrauch gemacht haben.

Eine zweite, weder sinnvollere noch präcisere Eintheilung der Comödien war die in geistliche und weltliche (*C. divinas y humanas*). Nicht das Religiöse oder Profane des Inhalts scheint das Kriterium dafür abgegeben zu haben; das Unstäte und Beliebige dieses Begriffs mußte in die Augen springen und jede scharfe Scheidung unmöglich machen. Stücke z. B., deren Inhalt zwar der biblischen Geschichte entnommen ist, die übrigens aber nichts hervorstechend Religiöses enthalten (so Calderon's **Cabellos de Absalon,** Lope's **David perseguido**), oder die zwar im Allgemeinen von einem geistlichen Element durchzogen sind, sonst jedoch ganz den weltlich-historischen gleichen, wie Calderon's **Cisma de Inglaterra,** hatten gewiß eben so viele Ansprüche auf den Namen der **Comedia divina** wie auf den der **humana.** Bei anderen, die ein religiöses Interesse entschieden zum Mittelpunkt der Darstellung haben, wird man weniger in Zweifel gewesen sein; noch weniger bei solchen, welche einen biblischen Text oder eine kirchliche Tradition in einer an die alten Mysterien erinnernden Weise behandeln, wie z. B. Lope's **Creacion del mundo.** Indessen erst Aeußerlichkeiten, wie sichtbar vorgehende

Wunder, Erscheinungen von Engeln und Teufeln, der Mutter Gottes und des Christkindes u. s. w., scheinen, ganz im Sinne der vorhin betrachteten Unterscheidung, die Qualität einer **Comedia divina** unzweifelhaft festgestellt zu haben. Prägnant als zu dieser Classe gehörend heben sich die **Comedias de Santos (Vidas de Santos)** oder dramatisirten Lebensgeschichten der Heiligen hervor. Sie waren zur Darstellung an den Festtagen der Heiligen bestimmt, und, den Anforderungen des Publicums entsprechend, das dabei alle merkwürdigen Züge aus dem Leben des Helden der Feier, seine Wunder u. s. w. zu sehen begehrte, immer auf eine bunte theatralische Erscheinung berechnet, wobei es an erbaulicher Augenweide der oben bezeichneten Art nicht fehlen konnte.

Ferner sind hier noch folgende in der spanischen Bühnenphraseologie vorkommende Ausdrücke zu betrachten.

Den Namen ***Burlesca*** führen solche Comödien, die in der Haupthandlung wie in den Nebenpartien burlesk gehalten sind, so daß von Anfang bis zu Ende kein ernstes Wort vorkommt. Mehrentheils behandeln sie ernsthafte und pathetische Süjets in parodischer Weise, in einer mit Sprichwörtern, Anspielungen, Wortspielen und Redensarten des niedrigsten Pöbels angefüllten Sprache, wo denn alles Großartige und Rührende durch den Gegensatz lächerlich wird. Hierher gehören Cancer's **Muerte de Baldovinos**, Calderon's **Cefalo y Procris**, eine Travestie seines eignen **Zelos aun del Aire matan** u. s. w. Gattung und Name scheinen erst gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts aufgekommen zu sein.

Der Ausdruck ***Fiesta*** bezeichnet Schauspiele, die be-

stimmt waren, bei feierlichen Gelegenheiten am Hofe aufgeführt zu werden; auf den Inhalt des Dargestellten hat er nicht den mindesten Bezug und es ist falsch, ihn als „mythologisches Festspiel" zu definiren, oder auf „die opernmäßige Erfindung" zu beziehen. Viele dieser Stücke waren freilich durch zauberische Anlagen, häufigen Scenenwechsel und eingelegte Musik auf eine, alle Sinne fesselnde, Theaterpracht berechnet, und die alte Mythologie wurde allerdings für diesen Zweck fleißig ausgebeutet; eben so oft aber mußten die Sagenkreise des Mittelalters, die Ritterromane, die italienischen Heldengedichte den Stoff hergeben; und auch die bunte Scenerie war einer **fiesta** nicht durchaus nothwendig; Calderon's **Guárdate del agua mansa** z. B., ein Stück aus dem bürgerlichen Leben und in modernen Sitten, war allem Anschein nach ein Hoffestspiel zur Feier der Vermählung Philipp's IV. mit seiner zweiten Gemahlin. Endlich wurden auch Burlesken als **fiestas** gespielt, z. B. Cancer's **Mocedades del Cid** am Faschingsdienstag. Ihre eigentliche Heimath hatten alle diese Festivitätsstücke am Hofe Philipp's IV.

Die Benennung **Comedia de Figuron** scheint erst in den letzten, dem Verfall der Bühne schon nahestehenden, Jahren der vorliegenden Periode in Gebrauch gekommen zu sein. Stücke von der Art, welche der Name bezeichnen soll, finden sich indessen schon früher; solche nämlich, die eine im Caricaturstyl gezeichnete Figur zum Mittelpunkt haben und in ihr irgend ein Laster oder eine lächerliche Gewohnheit geißeln. Gewiß gehören die Comödien dieser Gattung, die namentlich seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts häufig vorkommen, zu den flachsten und abgeschmacktesten

Producten des spanischen Theaters, weshalb sie denn von homogenen Naturen besonders gepriesen worden sind.

Zum Beschluß dieses, den sogenannten Classen der spanischen Comödie gewidmeten Artikels sei endlich noch der *Comedia heroica* gedacht. Wir haben diesen Ausdruck als einen Gatttungsnamen von keinem Schriftsteller des 17. Jahrhunderts gebraucht gefunden und glauben ihn frühestens im Beginn des folgenden entstanden. Seine Bedeutung war der von **Comedia de ruido** ziemlich analog, zielte jedoch ohne die Nebenbeziehung auf das Decorationswesen nur auf den fürstlichen Rang der Hauptpersonen (**personas heroicas**).

Außer den **Comedias** kommen hier noch folgende Gattungen spanischer Theaterstücke in Betracht:

II. *Autos*, d. h. Akte. Wir lernten diesen Namen zuerst als einen von den vielen kennen, welche in früheren Zeiten für „dramatische Composition" überhaupt gebraucht wurden; sodann sahen wir ihn seit Gil Vicente sich hauptsächlich für die geistlichen Schauspiele fixiren. In der vorliegenden Periode nun, und wie wahrscheinlich ist, schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts erscheint seine Bedeutung noch mehr eingeschränkt, so daß er nun ausschließlich geistliche, zur Verherrlichung verschiedener Feste, und mit seltenen Ausnahmen allegorische Darstellungen von geringerem Umfange als die **Comedias** bezeichnet [51]). Man hüte sich daher, beide Schauspielgattungen zu verwechseln,

[51]) Als äußeres Unterscheidungsmerkmal der Autos von den Comödien könnte noch angeführt werden, daß sie nicht, wie diese, in Jornadas oder Akte eingetheilt sind, wenn nicht bei einigen **Autos al nacimiento** eine Ausnahme hiervon Statt fände.

was besonders deshalb nahe liegt, weil sich in alten Drucken Comödien bisweilen fälschlich mit der Ueberschrift „Autos" bezeichnet finden [52]. — Die Hauptarten der Autos waren:

a) *Autos sacramentales*, zur Verherrlichung des Frohnleichnamsfestes (**fiesta del Corpus**). Ueber Geist und Form derselben, so wie über den Hergang bei ihrer Darstellung kann erst später nähere Auskunft gegeben werden. Hier nur so viel: allegorische Figuren sind dieser Gattung von Autos wesentlich; doch braucht das Personal nicht ausschließlich aus solchen zu bestehen, vielmehr können neben den Begriffspersonificationen auch nicht-allegorische Gestalten auftreten. Allen **Autos sacramentales** ist die Beziehung auf den Gegenstand des Frohnleichnamsfestes, das Sacrament des Altars, gemeinsam, – eine Beziehung, die am Schluß, wo meistens auch der Leib des Herrn oder der Kelch sichtbar wird, besonders deutlich hervortritt. Eintheilung in Akte haben sie nicht. Ihre Länge übersteigt die einer Jornada der Comödien nur um ein Geringes. Ihre Aufführung fand auf den Straßen und öffentlichen Plätzen auf temporären, eigens zu diesem Zweck erbauten Gerüsten Statt.

b) *Autos al nacimiento*, zur Feier der Geburt Christi und zur Darstellung am Weihnachtsfest bestimmt. Sie geben sich deutlich als Abkömmlinge jener seit uralten

[52]) Diese falschen Bezeichnungen rühren aus den Jahren her, in welchen, wie unten näher zu erwähnen, die Aufführung von Comödien untersagt war; da das Verbot sich nicht auf die Autos erstreckte, so mißbrauchte man diesen Namen, um die verpönte Waare einzuschwärzen.

Zeiten in den Kirchen üblich gewesenen Darstellungen während der Christnacht zu erkennen und weisen, als auf ihre näheren Vorbilder, auf die Weihnachtseklogen des Encina und Gil Vicente zurück; doch pflegt ihre Handlung etwas complicirter und ausgedehnter zu sein. Ihr gewöhnlicher Vorwurf ist die Anbetung der Hirten; sonst auch die Flucht nach Aegypten oder ein anderes Moment dieses Festcyclus. In allen spielen die heilige Jungfrau und St. Joseph die Hauptrollen; die allegorischen Personen, die auch hier häufig, wenn gleich nicht immer vorkommen, haben meist nur secundäre Partien und treten nicht so in den Vordergrund wie in den **Autos sacramentales**. Die **Autos al nacimiento** wurden theils im Freien auf kleinen Schaugerüsten, theils in den Kirchen und Sacristeien, theils, wie es scheint, auch in den Schauspielhäusern aufgeführt. Einige derselben sind in drei kleine Jornadas getheilt.

Außer den erwähnten, zur Feier des Sacraments und der Geburt des Heilandes bestimmten Autos wurden noch andere für verschiedene Feste und mit Beziehung auf diese verfaßt. So wird in Lope's **Peregrino en su patria**, der allerdings nur Fiction ist, aber doch unstreitig in dieser Hinsicht auf einer in Spanien herrschenden Gewohnheit fußt, von Autos geredet, die am Tage des heil. Jacobus, ferner bei der Vermählung Philipp's **III**. mit der Erzherzogin Margarathe, und endlich zur Verherrlichung eines Friedensschlusses zwischen Spanien und Frankreich aufgeführt worden. Hierdurch klärt sich denn der bei allen über unseren Gegenstand handelnden Schriftstellern verbreitete Irrthum auf, es sei nur eine Art von Auto, das **Auto sacramental**, vorhanden. Im Allgemeinen sind alle Autos,

mit Ausnahme derer al nacimiento, deren anderweitige Abkunft angegeben wurde, als aus den Moralitäten des Mittelalters hervorgegangen anzusehen; hierauf deutet schon der Name **Representacion moral**, der ihnen z. B. in dem citirten Werke des Lope de Vega beigelegt wird. Ihre metrische Bildung ist jener der Comödien ganz analog.

III. ***Loas*** (wörtlich Lobgedichte), kleine Vorspiele oder Empfehlungsstücke, welche die Vorstellung der Comödien sowohl als der Autos einzuleiten pflegten [53]). Sie erscheinen in zwei wesentlich verschiedenen Gestalten:

a) als Monologe, die meistens nur in einer ganz losen und äußerlichen Beziehung zu dem nachfolgenden Stücke stehen, Lobpreisungen der Stadt und des Publicums, vor dem gespielt wird, oder eine Erzählung, einen Schwank, eine Allegorie enthalten und mit der Bitte um geneigtes Gehör schließen.

[53]) Agustin de Rojas sagt in seinem **Viage entretenido (1603):**

Las *Loas* fueron inventadas
Para loar y eternizar los nombres,
Para hacer inmortales á las famas,
Para animar los hombres que emprendiesen
Cosas altas, empresas memorables,
Y en Comedias antiguas y modernas
Para tener propicios los oyentes,
Para alabar sus ánimos hidalgos
Y para engrandecerles sus ingenios.

Lopez Pinciano in seiner **Philosophia antigua poetica (Madrid, 1596. pag. 413)** theilt die Loas, oder wie er als Gelehrter sie nennt Prologe, in empfehlende, in welchen das Stück oder der Autor gelobt wird; in darlegende *(relativos)*, worin der Dichter dem Publicum Dank sagt und seine Gegner zurechtweist; in argumentative, die aus dem Vorhergegangenen das Künftige erklären, und endlich in vermischte.

b) Als kleine Dramen, die bald eine Scene zwischen den Schauspielern verführen, in welcher über die folgende Darstellung verhandelt wird (vergleichen s. bei Agustin de Rojas), bald die Zuhörer geistig auf das Hauptdrama vorzubereiten bestimmt sind (so die meisten Loas vor den Autos des Calderon), bald endlich, dieses jedoch seltner, Facta enthalten, die mit dem eingeleiteten Schauspiel in engem Zusammenhang stehen und für dessen Verständniß wesentlich sind (so z.B. die **Loa** zu Calderon's **Tres mayores prodigios**).

Im Anfang der uns hier beschäftigenden Epoche des spanischen Theaters war es üblich, jeder dramatischen Darstellung eine Loa vorauszuschicken; schon im Beginn des 17. Jahrhunderts indessen begann dieser Gebrauch sich bei den Comödien zu verlieren [54]); nur bei den Autos scheint er fortwährend beibehalten worden zu sein. Sehr häufig verfaßten die Dichter diese Prologe zu ihren Dramen gar nicht selbst [55]); die Schauspieldirectoren pflegten, wie aus dem **Viage entretenido** erhellt, im Besitz eines Vorraths von **Loas** zu sein, die auf die verschiedenartigsten Stücke paßten [56]); oder ließen, wenn sie eine sich speciell auf ein be-

[54]) Im **Pasagero** von Suarez de Figueroa (**Madrid, 1617**) heißt es ausdrücklich **pag. 109: En las farsas que communmente representan han ya quitado esta parte que llamaban Loa. Y segun de lo poco que servia y cuan fuera de propósito era su tenor anduvieron acertados.**

[55]) Viele der vor den Autos des Calderon befindlichen Loas, rühren nicht von diesem her, sondern nach der bestimmten Angabe des Herausgebers von andern Verfassern.

[56]) Rojas theilt z. B. welche zum Preise verschiedener spanischer Städte, der Jahreszeiten, der Wochentage, der Schauspielkunst u. s. w. mit, die denn in der That vor allen möglichen Dramen recitirt werden konnten.

stimmtes Schauspiel beziehende nöthig hatten und vom Dichter selbst noch nicht dafür gesorgt war, diese anderweitig nach ihrem Bedürfniß abfassen. — Bisweilen waren die **Loas**, namentlich die dialogisirten, mit Musik und Gesang begleitet. Ihr gewöhnliches Metrum ist die Romanze, die Redondille oder die Oktave.

IV. *Entremeses* (Zwischenspiele), kleine burleske Dramen, die bei den Comödien zwischen den Jornadas, bei den Autos zwischen der **Loa** und dem eigentlichen Auto gespielt wurden. Ihr Stoff ist, mit seltenen Ausnahmen, dem Leben und Treiben der unteren Volksclassen entnommen, aus dem sie irgend eine komische Situation, eine lustige Begebenheit, einen possirlichen Schwank vorführen. Sie geben die Wirklichkeit ganz ungeschminkt und ohne poetische Idealisirung wieder. Oft sind es nur kleine Situationsbilder, abgerissene Scenen ohne eigentliche dramatische Verknüpfung; bisweilen aber findet eine gewisse Spannung der Theilnahme, eine Schürzung und Entwirrung des Knotens Statt, so weit solche in so eingeschränktem Raume möglich ist. Die Entremeses sind bald in Prosa, bald in Versen geschrieben, im letzteren Falle mehrentheils in Redondillen, Romanzen oder Silvas, die aber nach einem ganz anderen Princip behandelt sind, als in den Comödien oder Autos, und sich mit Vermeidung alles poetischen Schwunges nur unmerklich von dem gewöhnlichen Gesprächston entfernen. Geist und Gehalt dieser Zwischenspiele stammen unverkennbar von der Manier des Lope de Rueda ab, die hier einen Zufluchtsort fand, als sie aus den größeren Dramen durch die höhere Kunstpoesie vertrie-

den wurde [57]). Nichts Anderes als solche Entremeses unter verändertem Titel sind denn im Grunde auch die sogenannten *Sainetes*, die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts häufig vorkommen. Man pflegt ihren Unterschied von jenen dahin zu bestimmen, daß sie mit Musik und kleinem Ballet begleitet und von complicirterer Handlung seien; allein ohne ausreichenden Grund, denn Gesang und Tanz bildet gewöhnlich auch den Schluß der Entremeses, und was den dramatischen Plan anlangt, so hält das Sainete es hiermit ebenso nach Belieben wie die ältere Art des Zwischenspiels.

Der übrigen Gattungen spanischer Theaterstücke, die erst gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts oder noch später entstanden sind, der **Zarzuelas**, **Tonadillas**, **Follas** u. s. w., kann erst in weiter unten folgenden Abschnitten dieses Werkes gedacht werden.

Bevor nun zur Betrachtung der einzelnen dramatischen Dichter und ihrer Werke übergegangen wird, ist noch von den Einrichtungen der Theater zu handeln und überhaupt die äußere Geschichte des Bühnenwesens von da an, wo sie oben abgebrochen wurde, fortzusetzen.

Die Entstehung und erste Ausbildung der beiden Haupttheater von Madrid so wie deren allgemeine äußere Beschaffenheit, die das Vorbild für alle bedeutenden Schauspielhäuser oder vielmehr Schauspielhöfe des Landes wurde,

57) — — — Se ha quedado la costumbre
De llamar *entremeses* las comedias
Antiguas, donde está en su fuerza el arte
Siendo una accion y entre plebeya gente.
Lope de Vega, Arte nuevo de hacer Comedias.

ist im vorigen Abschnitt geschildert worden. Der weiteren Darstellung dieses Gegenstandes schicken wir einige Auszüge aus alten Reisebeschreibungen voraus, in welchen über Besuche in den Theatern verschiedener spanischer Städte berichtet wird. Diese Berichte sind zwar nicht detaillirt und anschaulich genug, daß sich aus ihnen allein ein deutlicher Begriff von der Anordnung der Locale oder von dem Hergang bei den Aufführungen gewinnen ließe; allein sie sind interessant, weil sie Schilderungen von Augenzeugen enthalten und können hier zugleich dazu dienen, das früher über die Theater de la Cruz und del Principe Gesagte im Allgemeinen zu vergegenwärtigen. Daß sie aus der Mitte oder der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts herrühren, kann kein Hinderniß sein, sie schon hier mitzutheilen, da man mit Bestimmtheit weiß, daß die spanischen Schauspielhäuser (mit Ausnahme der erst unter Philipp IV. errichteten und nach einem verschiedenartigen Princip construirten Hofbühne von Buen Retiro, von der erst später die Rede sein kann) während dieses ganzen Jahrhunderts der ihnen gegen Ende des 16. gegebenen Einrichtung treu geblieben sind.

Ein Franzose, der im Jahre 1659 als Begleiter des Marschalls von Grammont, außerordentlichen Gesandten Ludwig's XIV. am Hofe Philipp's IV., nach Spanien kam, erzählt in dem Tagebuch, das er auf dieser Reise führte und später herausgab:

„Was das Theater anbelangt, so gibt es in beinahe allen Städten Schauspielertruppen, und im Vergleich bessere als bei uns; aber es gibt keine vom König besoldeten. Sie geben ihre Vorstellungen auf einem Hofe, wo viele Privat-

häuser zusammentreffen, so daß die Fenster, welche sie **rexas** nennen, weil sie mit Gittern versehen sind, nicht den Schauspielern, sondern den Eigenthümern der Häuser gehören. Sie spielen bei'm hellen Tage, ohne künstliche Beleuchtung, und ihre Theater haben (ausgenommen die von **Buen Retiro**, in welchem Pallast drei oder vier Schauspielsäle sind) keine so guten Decorationen wie die unsrigen; aber sie haben ein Amphitheater und ein Parterre."

„Es gibt in Madrid zwei Theater, **Corrales** genannt, welche nie von Kaufleuten und Handwerkern leer werden, die, ihre Werkstätten verlassend, mit Mantel, Degen und Dolch dahin eilen und sich Alle **Caballeros** nennen, sogar die Schuster nicht ausgenommen. Diese Leute entscheiden, ob das Stück gut oder schlecht ist, so daß der Ruf und das Ansehn der Dichter von ihnen abhängen; und weil sie bald applaudiren, bald zischen und auf beiden Seiten wie in Reihe und Glied stehen, werden sie **Mosqueteros** genannt. Einige nehmen Plätze unmittelbar an der Bühne ein, die sich vom Vater auf den Sohn forterben, wie ein Majorat, das weder verkauft noch verpfändet werden kann. So große Leidenschaft haben sie für die Comödie."

„Die Weiber sitzen alle beisammen am äußersten Ende des Amphitheaters, wohin die Männer nicht kommen dürfen [58])."

In der Reisebeschreibung eines Niederländers, der Spanien im Jahre 1655 besuchte, heißt es:

„Die Schauspieler geben ihre Vorstellungen nicht bei Beleuchtung, sondern bei'm Licht des Tages, und berauben

[58]) Journal du Voyage d'Espagne par *Boisel*. Paris, 1660. pag. 298.

daher die Scene eines großen Theils der Illusion. Ihre Kleider sind weder kostbar noch den Rollen angemessen. Eine Comödie, die in Rom oder Griechenland spielt, wird in spanischer Tracht aufgeführt. Alle, welche ich gesehen habe, bestehen aus bloß drei Akten, die sie Jornadas nennen. Sie machen den Anfang mit einem musikalischen Prolog [59]) und singen so schlecht, daß es wie Kindergeplärr klingt. Zwischen die Jornadas schieben sie ein Zwischenspiel oder einen Tanz ein, was häufig das Beste an der ganzen Vorstellung ist. Uebrigens ist das Volk so eingenommen für diese Unterhaltung, daß man Mühe hat, einen Platz zu finden [60])."

Die Gräfin d'Aulnoy, deren Reise nach Spanien in den Anfang der Regierung Karl's II. fällt, berichtet aus San Sebastian:

„Nachdem ich mich etwas ausgeruht hatte, schlug man mir vor, in's Schauspiel zu gehen. Als ich in's Theater trat, erhob sich ein allgemeines Rufen: mira, d. h. seht, seht! Die Decoration der Bühne war nicht glänzend; sie ruhte auf Fässern, über welche Bretter gelegt waren. Die Fenster standen offen, denn man spielt hier ohne Fackelbeleuchtung, und es ist leicht zu denken wie sehr das die Schönheit des Schauspiels beeinträchtigt. Man gab das Leben des heiligen Antonius, und wenn eine Stelle vorkam, die Beifall fand, riefen alle Zuschauer: Victor, Victor!

[59]) Hier ist vermuthlich der Gesang, der jeder Darstellung voranzugehen pflegte, gemeint, nicht der eigentliche Prolog oder die Loa, die freilich bisweilen auch mit Musik begleitet war.

[60]) Voyage d'Espagne, curieux, historique et politique fait en l'année 1655. A Paris, chez Charles de Lercy. 1665. pag. 28.

Ich höre, daß das hier zu Lande so üblich ist. Es fiel mir auf, daß der Teufel nicht anders gekleidet war als die Uebrigen; er machte sich nur durch die feuerfarbigen Strümpfe, die er trug, und durch ein Paar Hörner kenntlich. Die Comödie bestand aus nur drei Akten, und so sind sie alle. Am Ende jedes ernsten Aktes spielte man einen komischen und possenhaften, in welchem der sogenannte Gracioso, das heißt der Spaßmacher auftrat, der zwischen vielen ziemlich faden Scherzen auch einige nicht ganz üble vorbrachte. In den Zwischenakten kamen auch Tänze mit Harfen- und Guitarrenbegleitung vor. Die Schauspielerinnen hatten Castagnetten in den Händen und einen kleinen Hut auf dem Kopf, wie das hier bei'm Tanze Sitte ist; als sie die Sarabande aufführten, schien es kaum noch, als ob sie tanzten, so leicht flogen sie dahin. Ihre Manier ist ganz verschieden von der unsrigen; sie bewegen die Arme zu viel und heben die Hand oft bis über das Gesicht und den Hut empor, doch das mit einer gewissen Grazie, die nicht mißfällt. Ihre Geschicklichkeit, die Castagnetten zu schlagen, ist bewundernswürdig."

„Uebrigens glaube man nicht, daß diese Comödianten, weil San Sebastian ein kleiner Ort ist, sehr verschieden von denen in Madrid seien. Die des Königs sollen zwar etwas besser sein, aber der Unterschied wird nicht viel bedeuten. Selbst von den **Comedias famosas**, das heißt den schönsten und berühmtesten Comödien, sind die mehrsten sehr lächerlich. Zum Beispiel, wenn der heilige Antonius sein **Confiteor** sagte, was ziemlich häufig geschah, fielen Alle auf die Kniee und gaben sich so harte **mea culpa**, als ob sie sich den Leib einschlagen wollten."

Später, wo die Verfasserin ihren Aufenthalt in Madrid schildert, heißt es von den Theatern dieser Stadt:

„Von der Erbärmlichkeit der Maschinen kann man sich keinen Begriff machen. Die Götter kamen auf einem Balken, der von einem Ende der Bühne bis zum anderen reichte, herabgeritten. Die Sonne strahlte mittels eines Dutzends Laternen von Oelpapier, in deren jeder sich eine Lampe befand. In der Scene, wo Aline die Dämonen citirte, stiegen diese ganz bequem auf Leitern aus der Hölle herauf. Der Gracioso, das heißt der Possenreißer, sagt tausend Abgeschmacktheiten. — — — Uebrigens wird die beste Comödie oft nach dem Gutdünken irgend eines lumpigen Kerls applaudirt oder ausgezischt. Unter Andern gibt es einen Schuster, der in dieser Hinsicht eine unbegränzte Autorität besitzt, so daß die Dichter, wenn sie ein Stück vollendet haben, zu ihm zu gehen pflegen, um sich seiner Gunst zu versichern. Sie lesen ihm das Schauspiel vor; der Schuster sagt hundert Albernheiten, die sie geduldig einstecken müssen; und endlich, wenn er bei der ersten Vorstellung zugegen ist, richtet alle Welt die Blicke auf die Miene und die Augen dieses Nichtswürdigen. Alle jungen Leute, von welchem Stande sie auch sein mögen, thun nach, was er vormacht. Wenn er gähnt, so gähnen, wenn er lacht, so lachen sie. Bisweilen wird er ungeduldig; er setzt eine kleine Pfeife, die er bei sich führt, an den Mund, und alsbald erfüllen hundert andere Pfeifen das Theater mit einem so gellenden Lärm, daß die Zuhörer ganz davon betäubt werden. Da ist denn mein armer Dichter in Verzweiflung, indem er sieht, wie das Schicksal

seiner Werke von der guten oder bösen Laune eines Lumpen abhängt."

„Es gibt in diesem Schauspielhause einen gewissen Platz, der wie unser Amphitheater ist und die **Cazuela** genannt wird. In dieser **Cazuela** sitzen alle leichtfertigen Frauenzimmer und alle vornehmen Herren gehen dahin, um mit ihnen zu schwatzen. Bisweilen ist dort ein solcher Lärm, daß man den Donner nicht würde hören können, denn die Damen, deren Lebhaftigkeit durch keine Rücksicht auf Anstand gezügelt ist, sagen so spaßhafte Dinge, daß Alle vor Lachen bersten wollen. Sie sind in die Angelegenheiten aller Welt eingeweiht; und wenn sie irgend ein Bonmot auf Ihre Majestäten zu sagen wüßten, so würden sie sich lieber die nächste Viertelstunde hängen lassen, als daß sie es bei sich behalten sollten."

„Man kann sagen, daß die Schauspielerinnen hier in Madrid angebetet werden. Es gibt keine einzige, die nicht die Geliebte eines großen und angesehenen Herren wäre und wegen deren nicht viele Männer ihr Leben verloren hätten. Ich weiß nicht, ob ihre Gespräche so anziehend sind; im Uebrigen aber sind es die häßlichsten Geschöpfe von der Welt. Sie machen einen übermäßigen Aufwand, und man würde eher ein ganzes Haus vor Hunger und Durst umkommen, als so eine nichtsnutzige Schauspielerin an den allerüberflüssigsten Dingen Mangel leiden lassen." [61])

Ueber die Feier des Frohnleichnamsfestes und die Darstellung der **Autos sacramentales** in Madrid finden

[61]) Relation du voyage d'Espagne de la Comtesse d'Aulnoy. A la Haye, 1705.

sich in dem vorhin citirten Reisebericht vom Jahre 1655 folgende Details:

„Am 27. Mai sahen wir die Ceremonien des Frohnleichnamsfestes. Dies ist unter allen Festen dasjenige, das in Spanien mit dem meisten Pompe gefeiert wird und am längsten dauert. Den Anfang machte eine Procession, in welcher eine große Menge Musiker und Biscayer mit Tamburinen und Castagnetten voranzogen. Außer diesen waren noch viele Leute in buntscheckiger Tracht dabei, die zum Klang verschiedener Instrumente so lustig tanzten und sprangen, als ob es Carneval wäre. Der König ging in die Kirche **Santa Maria**, die nicht weit vom Pallast ist, und kam nach gehörter Messe, seine Kerze in der Hand haltend, wieder heraus. Voran ward das Tabernakel getragen; dann folgten die Granden von Spanien und die verschiedenen Räthe, die an diesem Tage, um Streitigkeiten zu vermeiden, ohne Rücksicht auf die Rangordnung und ungesondert einhergehen. In dem vorderen Zuge befanden sich auch mehrere riesengroße Maschinen, nämlich Figuren von Pappe, welche von darin versteckten Menschen in Bewegung gesetzt wurden. Sie waren von verschiedener Gestalt und einige sahen abscheulich aus, alle aber stellten Weiber vor, mit Ausnahme der ersten, die nur aus einem monströsen gemalten Kopfe bestand, den ein Mensch von kleiner Statur trug, so daß das Ganze aussah wie ein Zwerg mit dem Haupte eines Riesen. Sodann waren noch zwei solche Popanze da, die einen maurischen und einen äthiopischen Riesen vorstellten. Das Volk nennt alle diese Figuren **los Hijos del Vecino**, oder auch **las Mamelinas**. Man hat mir auch noch von einer anderen

ähnlichen Maschine erzählt, die am heutigen Tage durch die Straßen geführt wird und die **Tarasca** heißt. Sie soll diesen Namen von einem Walde führen, der vor Alters in der Provence die Stelle eingenommen haben soll, an welcher heute Tarascon, Beaucaire gegenüber am Rhone, liegt. Es wird behauptet, daß dort in alten Zeiten eine Schlange gehaust habe, die dem menschlichen Geschlecht eben so feindlich gewesen, wie die, welche unsere ersten Eltern aus dem irdischen Paradiese vertrieb. Die heilige Martha aber, heißt es, habe sie zuletzt mit ihrem Gürtel und durch ihr Gebet getödtet. Mag es sich mit dieser Geschichte verhalten, wie es will, die *Tarasca*, von der ich sprach, ist eine Schlange von ungeheurer Größe, mit dickem Bauch, langem Schwanz, kurzen Füßen, gewundenen Krallen, drohenden Augen und gewaltigem, weit aufstehendem Rachen; ihr Leib ist über und über mit Schuppen bedeckt. Man führt dies Ungethüm durch die Straßen, und diejenigen, welche unter der Pappe, aus der es besteht, versteckt sind, lassen es solche Bewegungen machen, daß es den Unachtsamen die Hüte wegschnappt; die einfältigen Landleute haben große Furcht davor, und wenn es einen von ihnen erwischt, entsteht unter den übrigen Zuschauern ein gellendes Gelächter. Was sich am hübschesten ausnahm, war das Compliment, das diese Figuren der Königin machten, als der Zug vor dem Balcon vorbeikam, auf dem sie sich befand. Eben dort machte auch der König seiner Gemahlin eine Verbeugung, worauf sich diese und die Infantin von ihren Sitzen erhoben, um den Gruß zu erwiedern. Alsdann zog die Procession weiter bis auf den

Marktplatz, und kehrte durch die **Calle Mayor** nach **Santa Maria** zurück."

„Am Nachmittag um fünf Uhr wurden Autos aufgeführt. Es sind dies geistliche Schauspiele, in welche possenhafte Zwischenspiele eingeschaltet werden, um den Ernst der Darstellung zu erheitern und zu würzen. Die Schauspielertruppen, deren es hier in Madrid zwei gibt, schließen während dieser Zeit die Theater und führen einen Monat lang nichts als solche geistliche Stücke auf. Sie spielen sie im Freien auf Gerüsten, die in den Straßen aufgeschlagen werden. Sie sind verpflichtet, jeden Tag vor dem Hause eines der verschiedenen Rathspräsidenten zu spielen. Die erste Vorstellung findet vor dem königlichen Palaste Statt, vor welchem ein Gerüst mit einem Thronhimmel errichtet wird, unter welchen sich Ihre Majestäten setzen. Das Theater befindet sich am Fuße dieses Throns. Um die Schaubühne herum werden gemalte Häuschen auf Rädern gestellt, aus denen die Schauspieler auftreten und in welche sie sich am Ende einer jeden Scene zurückziehen. Bevor die Autos anfangen, machen die Processionstänzer und die erwähnten Figuren von Pappe ihre Künste vor dem Volk. Was mir bei einem Auto, das ich im Prado viejo aufführen sah, besonders auffiel, war, daß bei dieser Vorstellung auf der Straße und am hellen Tage Lichter gebrannt wurden, während auf den anderen geschlossenen Theatern bei'm gewöhnlichen Tageslicht und ohne künstliche Beleuchtung gespielt wird." [62])

So weit unsere Reisenden, deren Erzählungen für das

[62]) Voyage d'Espagne curieux etc. pag. 110.

Folgende manche Anknüpfungspunkte darbieten werden. Im Allgemeinen ist hier sogleich zu bemerken, daß die Reisebeschreibungen, denen die angeführten Stellen entlehnt sind, alles Spanische fast durchaus in einem ungünstigen Lichte darstellen und von Nationalvorurtheilen aller Art wimmeln, daß sie daher auch das Theaterwesen vermuthlich nicht in's Schöne gemalt haben werden.

Die Anordnung des Theiles der spanischen Schauspiellocale, in welchem sich die Plätze der Zuschauer befanden, ist im vorigen Bande geschildert worden. Mit Uebergehung hiervon können wir daher sogleich dasjenige vorbringen, was sich, bei'm Mangel an ausführlichen und direkten Nachrichten, über die Einrichtung der Bühne, Scenerie, Costüm u. s. w. sagen läßt. Die älteren Schriftsteller, die nur zu ihren Zeitgenossen zu reden glaubten und als bekannt voraussetzten, was wir wissen möchten, haben nicht daran gedacht, sich weitläuftiger über diesen Gegenstand zu verbreiten; von den Neueren ist er nicht einmal flüchtig berührt worden; unser Versuch, die Lücke auszufüllen, der nur einzelne Andeutungen und flüchtig hingeworfene Notizen zu Anhaltpunkten hat, darf daher auf nachsichtsvolle Beurtheilung Anspruch machen. Vorausgeschickt muß werden, daß das hier zu Sagende sich zunächst nur auf die Theater **de la Cruz** und **del Principe** und mittelbar auf die übrigen Volksbühnen bezieht, nicht aber auf die viel reicher dotirten Anstalten für dramatische Aufführungen am Hofe Philipp's IV., die später für sich betrachtet werden müssen.

Die Bühne (**tablado**) war ein nur um wenige Fuß über den Patio erhöhtes Gerüst, das den Zuschauern bei

weitem näher lag, als es in unsern Theatern der Fall ist. Ein Orchester zwischen der Scene und dem Theil, den wir Parterre nennen, war nicht vorhanden; die Musiker, welche vor dem Beginn der Darstellung spielten und sangen, traten auf den Brettern selbst auf. Auch einen Vorhang vor der Bühne kannte man nicht, woraus folgt, daß diese bei'm Beginn eines Stückes nicht mit stehenden Gruppen besetzt sein konnte, daß vielmehr die Spieler erst vor den Augen des Publicums auftreten mußten. Im Hintergrunde befand sich eine mauerartige Erhöhung (*lo Alto del Teatro*), die zu verschiedenartigem Gebrauche diente und z. B. die Wälle einer Stadt, den Balcon eines Hauses, einen Thurm, ein Gebirg u. s. w. vorstellen konnte. Die Scene war bei weitem nicht so tief, wie wir es in unseren Theatern gewohnt sind, dagegen mehr in die Breite gezogen. Ihre Decoration bestand in einfarbigen, an den Seiten und im Hintergrunde aufgehängten und verschiedene Eingänge freilassenden Gardinen oder Teppichen, die bald ein Zimmer oder einen Saal, bald eine Straße, einen Garten oder einen Wald vorstellen mußten, ohne sich äußerlich irgend zu verändern. Mit dieser einfachen Vorrichtung wurden diejenigen Stücke gespielt, deren Handlung sich im häuslichen und bürgerlichen Leben bewegte, vornämlich also die **Comedias de capa y espada**, überhaupt aber diejenigen, in denen der äußere Schauplatz nicht wesentlich in die Aktion eingriff, daher füglich durch die Phantasie der Zuschauer supplirt werden konnte [63]). Ob mehr Maschinerie

[63]) Irrig scheint es zu sein, wenn die spanische Akademie in ihrer Vorrede zu Moratin's Schauspielen angibt, die Comedias de capa y espada seien immer mit jener einfachen unveränderten De-

angewandt werden sollte, das hing zum Theil gewiß von der Willkühr des Theaterdirectors ab, vorzüglich aber richtete es sich danach, ob nach dem Inhalt des Stücks die Scenerie bedeutend bei der Handlung betheiligt, gleichsam eine Mitspielerin war, so daß der Einbildungskraft nicht zugemuthet werden konnte, ihr Vorhandensein bloß vorauszusetzen. In solchen Fällen wurden daher die Gegenstände, die sonst nur gedacht werden mußten, den Augen wirklich vorgeführt, und die Stücke, in denen solcher über die gewöhnliche Teppichbekleidung der Bühne hinausgehender Apparat vorkam, hießen mit Nebenrücksicht auf das Costüm, das gleichfalls reicher und mannigfaltiger war, **Comedias de teatro**. An Decorationen im heutigen Sinn und an einen regelmäßigen Wechsel derselben darf indessen auch bei diesen nicht gedacht werden. Die Scenerie der meisten Auftritte bildeten auch hier die einfarbigen Vorhänge, die nach Befinden der Umstände die verschiedensten Locale vorstellen konnten. Wenn die Bühne einen Augenblick leer blieb und Personen durch einen andern Eingang auftraten, mußte ein Wechsel des Schauplatzes gedacht werden, wenn

coration gegeben worden, alle übrigen dagegen mit mehr Aufwand von Coulissenkunst. Denn es finden sich Comödien **de capa y espada**, deren Aufführung sich ohne einige anderweitige Zuthaten von Decoration kaum denken läßt und für welche in den alten Ausgaben auch ausdrücklich solche vorgeschrieben sind, z. B. Moreto's **Confusion de un Jardin**, wo in verschiedenen Scenen das Theater mit Bäumen besetzt sein mußte. Auf der anderen Seite aber gibt es manche, wegen des fürstlichen Personals nicht in diese Classe gehörende Stücke, die einen Wechsel der Scenerie durchaus nicht nöthig machen, z. B. Tirso's **Amor y zelos hacen discretos**, das von Anfang bis zu Ende in demselben Gemache spielt.

auch äußerlich keiner sichtbar war. Ja dieser Wechsel war nicht einmal an das Abtreten der Personen gebunden; die Phantasie der Zuschauer ward noch hierüber hinaus in Anspruch genommen. Die letzte Hälfte des zweiten Akts von Calderon's **Alcaide de si mismo** z. B. spielt in dem Park eines Schlosses; mit einem Male aber, ohne daß die Redenden abgetreten sind, wird die Scene in's Innere des Schlosses verlegt. Eine noch bezeichnendere Stelle findet sich in Lope's **Embustes de Fabia**. Aurelio ist soeben noch im Gemach seiner Geliebten gewesen und hat die Bühne nicht verlassen, als er sagt: „Hier ist nun der Palast, und dort tritt Nero, unser Kaiser, auf; der Dichter hat es so gefügt und sich dieses Kunstgriffs bedient, denn träte der Kaiser jetzt nicht auf, so würde hier eine lange und übel angebrachte Erzählung stehen, die kein Mensch zu fassen vermöchte“ [64]). Daß der Schauplatz auch in den sogenannten **Comedias de teatro** nicht immer dem entsprach, den man sich vorstellen mußte, geht ferner aus den Reden hervor, in welchen sehr häufig die Personen bei ihrem Auftreten die zu denkende Localität andeuten und die ganz überflüssig gewesen wären, wenn diese den Zuschauern wirklich vor Augen gelegen hätte. Erst wenn

[64]) **Este es Palacio, acá sale
Neron nuestro Emperador,
Que lo permite el Autor
Que desta industria se vale;
Porque si acá no saliera
Fuera aqui la relacion
Tan mala y tan sin razon
Que ninguno lo entendiera.
Embustes de Fabia.**

der Hergang der Handlung auf andere Weise nicht gut deutlich gemacht werden konnte, pflegten die weiteren Hülfsmittel der scenischen Kunst, über die man zu gebieten hatte, in Bewegung gesetzt zu werden. Diese Fälle zu bestimmen, war meistens dem Ermessen der Schauspieldirectoren anheimgestellt, da die Dichter hierfür nur selten und bei den dringendsten Veranlassungen Vorschriften gaben. So fand denn bei'm in Scene Setzen der Stücke bedeutende Willkühr Statt; eine Decoration, die gerade vorhanden war, wurde zur Ergötzung der Augen bisweilen auch da angewandt, wo sie weniger nöthig gewesen wäre, während in anderen Fällen, wenn der entsprechende Apparat fehlte, wieder in ungebührlicher Weise an die Einbildungskraft der Zuschauer appellirt wurde. Ueberhaupt aber kann man sich die Zwanglosigkeit dieser Scenerie kaum groß genug vorstellen. Auf Täuschung der Sinne, auf die eigentliche Illusion war es dabei gar nicht abgesehen. Eine Bemalung der ganzen Scene nach den Regeln der Linearperspective, so daß die Bühne ein den Schein der Wirklichkeit tragendes Gemälde dargestellt hätte, kannte man durchaus nicht. Das bloße Vorschieben einiger Häuser oder Bäume von gemalter Pappe oder Leinwand genügte, um eine Straße, einen Wald herzustellen; die einfarbigen Vorhänge im Hintergrunde und an den Seiten störten dabei nicht und blieben unverändert. War einmal eine solche Decoration aufgestellt, so bemühte man sich gar nicht ängstlich, sie sofort am Schluß der Scene wegzuschaffen; vielmehr mußte sie oft gleich darauf eine andere ähnliche Gegend bedeuten. Sehr häufig wurde eine Veränderung des Schauplatzes auch durch das Aufziehen einer der Gardinen bewirkt, wodurch der Gegenstand,

der das Wesentliche der neuen Scene ausmachte, sichtbar ward; immer aber war dieser Wechsel der Decoration nur theilweise; der Rest des Theaters verwandelte sich nicht; nur eine kleinere Scene trat aus der größeren hervor. Oft ist in dieser Art gedacht, daß man aus dem Vordergrunde, der eine Straße oder ein Zimmer vorstellt, in das Innere eines Hauses oder in ein anderes Gemach hineinsieht. Wie wenig an dies Alles der Maaßstab der ordinären Wahrscheinlichkeit gelegt ward, geht noch daraus hervor, daß nicht selten die Bühne als ein Feld von weiten Dimensionen gemeint ist, in denen die Personen beträchtliche Wegstrecken zurücklegen, so daß der Schauplatz, sinnlich aufgefaßt, eigentlich umherwandert. Im ersten Akt von Calderon's **Dos Amantes del Cielo** z. B. befindet sich Chrysanthus anfänglich im Hain der Diana; sodann wird angenommen, daß er von da tiefer in's Gebirge eindringe; er selbst schildert, ohne einen Augenblick vom Theater abzutreten, die wüste Felsgegend, der er sich nun nähere; eine Veränderung der Scene kann hier nicht Statt gefunden haben; dieselben Bäume und vielleicht Hügel, die im Anfang den Hain bedeutet hatten, werden nachher für die wildere Gebirgsparthie genommen worden sein. Ein anderer hierher gehöriger Fall ist folgender. Wenn die auf der Bühne befindlichen Personen als sich vorwärts bewegend gedacht sind nnd nun an einen Gegenstand kommen, der ihre Aufmerksamkeit auf sich zieht und in die Handlung des Stücks hinübergreift, so rollt eine Hinter- oder Seiten-Gardine zurück, um diesen hervortreten zu lassen. Beispiele bieten sich in Fülle an. Im Anfang von Lope's **Arauco domado** sind mehrere Soldaten als in der

Umgegend einer amerikanischen Hafenstadt umherstreifend vorgestellt; sie sind auf dem Wege nach dem Platze begriffen, wo die Frohnleichnamsprocession unter einem Triumphbogen hindurchziehen soll; als sie an Ort und Stelle kommen, öffnet sich durch Wegziehen eines Vorhanges die Scene und läßt den Bogen und das festliche Gepränge des Zuges erblicken. In Tirso's berühmtem **Convidado de piedra** durchstreifen Don Juan und sein Diener die Straßen von Sevilla und nachdem sie sich schon geraume Zeit auf der Bühne befunden haben, enthüllt sich, indem gedacht wird, daß sie erst nun bis dahin gelangt seien, die Bildsäule des Comthurs.

Nicht viel ausgebildeter als das Decorationswesen war die übrige Maschinerie. Wie sehr Cervantes auch die Vollkommenheit preist, zu welcher dieser Theil der Theatereinrichtung schon zur Zeit der Darstellung seiner Numantia gelangt sei, so wird es seinen Versicherungen doch Abbruch thun, wenn man in den scenischen Anweisungen seiner Tragödie unter Anderem liest: „hier wird unter der Bühne ein mit Steinen angefülltes Faß hin und hergerollt, als ob es donnerte." Eine etwas höhere Ausbildung mag die Maschinerie zur Zeit des Lope de Vega erlangt haben; allein daß ihre Einrichtung auch fortan eine unvollkommene geblieben sei, läßt sich aus der oben angeführten Schilderung entnehmen, welche die Gräfin d'Aulnoy davon entwirft. Besonders häufig wurden, namentlich in den geistlichen Comödien, Flugmaschinen und künstliche Wolken angewandt, um Erscheinungen, Heilige, die Mutter Gottes, das Christkind u. s. w. vom Himmel herabschweben zu lassen. In dem Boden der Schaubühne waren Oeffnungen (**escotillones**) angebracht, die zu Versenkungen dienten

und aus denen die höllischen Geister emporstiegen. Diese Oeffnungen mußten nach jedesmaliger Veranlassung des Stücks noch zu anderen Zwecken dienen; in Tirso's **Por el sotano y por el torno**, in Alarcon's **Tejedor de Segovia** und in Calderon's **Galan fantasma** z. B. stellten sie die Mündungen unterirdischer Gänge vor.

Bei den Anforderungen, welche die mastige Phantasie der jetzigen Zeit an theatralische Illusion macht, ist vielleicht Mancher geneigt, auf den einfachen Apparat der spanischen Schaubühne vornehm hinabzusehen. Dem indessen, der weiß, wie über den erhöhten äußern Mitteln der Ausstattung nur zu leicht das Wesentliche der Kunst vernachlässigt wird, wie fast überall der Verfall des Drama's mit der wachsenden Decorationspracht gleichen Schritt gehalten hat, wird die Simplciität der alten Scenerie in einem anderen Lichte, und leicht als eine Begünstigerin der wahren Interessen der dramatischen Kunst erscheinen. Gewiß war es ein Vortheil für die spanischen Schauspieldichter, ein Publikum vor sich zu haben, das so bescheidene Ansprüche an den materiellen Theil der Aufführung machte, das bereit war, seine Sinne unter die Einbildungskraft gefangen zu geben und dem Zauberstabe der Poesie von Ort zu Ort zu folgen, wohin er sie führen wollte. Da das Unerreichbare, worauf unsere Scenerie ausgeht, das Bestreben, die Darstellung in den Schein der Realität zu kleiden, von Anfang an aufgegeben war, da der Zuhörer ganz von der Forderung abstrahirte, alles Geschilderte leibhaftig vor sich zu sehen, da er sich willig über das Zeugniß seiner Augen hinwegsetzte oder eine unvollkommene äußere Andeutung aus seiner Phantasie ergänzte, so konnte der Poet in den kühnsten Erfin-

dungen schwelgen, unbekümmert, ob sie in Scene gesetzt werden könnten. Vollends ist das spanische Schauspiel glücklich zu preisen, daß es jenes Abräumen der Sessel, jenes Leerbleiben der Scene und alle die Unterbrechungen nicht kannte, die bei unseren Spektakeln jeden Augenblick den Gang der Aktion stören! Trotz der Einfachheit des alten spanischen Bühnenmechanismus nun beklagt sich Lope de Vega (in der Vorrede zum 16. Bande seiner Comödien) über die ungebührliche Ausdehnung, die dem Maschinenwesen auf den Brettern gegeben werde. In welchen Ausdrücken würde er erst von unserer Barbarei reden, wenn er einer Vorstellung in den Pariser oder Berliner Schauspielhäusern beiwohnen könnte!

Eben so wenig scrupulös, wie in der Decoration des Theaters, war man in Absicht auf das Costüm. Daß die allgemeinsten Unterscheidungen beobachtet wurden, daß der Krieger in anderer Tracht erschien als der Bürgersmann, der Cavalier in anderer als der Bauer, braucht nicht gesagt zu werden. Da die Spanier mit fremden Nationen in so vielfachem Verkehr standen und daher deren Tracht kennen mußten, so gab man auch Deutschen und Franzosen, Italienern und Engländern, Türken und Moren eine sich an deren Nationalcostüm wenigstens annähernde Kleidung (hierauf beziehen sich die häufig vorkommenden Anweisungen: **vestido de Frances, de moro** u. s. w.); gewiß aber geschah dies ohne peinliche Gewissenhaftigkeit. Bei Stücken, die in fernen Ländern spielten, mit deren Sitten man nicht genauer bekannt war, wandte man eine Tracht an, deren Grundlage die spanische der Gegenwart bildete und die nur durch einige phantastische Zuthaten über diese hinaus-

gerückt war; und eben diese Kleidung trug man in das Alterthum hinüber. Lope de Vega klagt in seiner neuen Kunst, Comödien zu machen, über das Unangemessene, daß die Römer auf den spanischen Bühnen Beinkleider trügen, und der vorhin citirte Reisende sagt ausdrücklich, er habe auf den Theatern von Madrid Griechen und Römer als Spanier gekleidet gesehen. Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, als sei in solchen Fällen die spanische Tracht der damaligen Zeit ganz unverändert beibehalten worden; vielmehr stellte sie sich als ein allgemein poetisches, der bestimmten Wirklichkeit und örtlichen Färbung entkleidetes, Theatercostüm dar. Den gröbsten Anachronismen suchte schon Cervantes, in den scenischen Anweisungen zu seiner Numantia, vorzubeugen, indem er unter Anderem vorschrieb, die Römischen Soldaten sollten auf antike Art bewaffnet und ohne Schießgewehre erscheinen; und gewiß wird man in Beobachtung solcher Rücksichten späterhin noch einen Schritt weiter gegangen sein, wenngleich man sich nie auf die Kleidergelehrsamkeit unserer Garderobiers verlegte, vielmehr beständig jenes jeder Bühne zuzugestehende Vorrecht, der faktischen Wahrheit und Wirklichkeit eine allgemeine poetische unterzuschieben, in reichlichem Maaße in Anspruch nahm.

Der Anfang der Vorstellungen (in den Schauspielhäusern nämlich; von den Autos ist hier nicht die Rede) fand der Regel nach im Winter um zwei, im Sommer um drei Uhr Nachmittags Statt; ihre Dauer betrug nur zwei bis drei Stunden, so daß künstliche Beleuchtung nicht nöthig wurde [65]). Die Ordnung, in welcher die verschiedenen Be-

[64]) Salimos aqui nosotros
A recitar nueve o diez (sc. personas)

standtheile einer Aufführung an die Reihe kamen, war folgende: Zuerst Gesang mit Instrumentalbegleitung, wobei die Musiker auf der Bühne selbst auftraten; darauf die Loa, die aber nur in der ältern Zeit allgemein üblich war, späterhin nur noch ausnahmsweise vorkam; alsdann die Comödie und in deren Zwischenakten ein Entremes und ein Tanz [66]) und nach der dritten Jornada gewöhnlich wieder ein Tanz.

Der Hergang bei den **Autos sacramentales** ist im Allgemeinen schon durch die oben mitgetheilte Schilderung eines Augenzeugen deutlich geworden. Hinzuzusetzen ist, daß, nach Andeutungen in verschiedenen dieser Festspiele, jenes Meermonstrum, das bei der Procession umhergeführt wurde, den

Por un interes muy poco
Dos horas y media ó tres

Gaspar Aguilar, Loa vor der Comödie la nuera humilde.

En este senado ilustre
Oidnos solas dos horas
Y si es mucho ved, que el tiempo
Acaba todas las cosas.

Tarrega, Loa vor der perseguida Amaltea.

La Comedia ahora empezamos,
De aqui á dos horas saldremos
Cuando ya estará acabada.

Lope de Vega, Loa im ersten Bande seiner Comödien.

[66]) Lope de Vega sagt, zur Zeit, als die Comödien noch vier Jornadas gehabt, sei in jedem der drei Zwischenakte ein Entremes aufgeführt worden; dies aber sei seitdem abgekommen und man spiele gewöhnlich nur noch eines.

Entonces en las tres distancias
Se hacian tres pequeños entremeses,
Y ahora apenas uno, y luego un baile.

Arte nuevo de haces Comedias (1609).

Leviathan als Symbol der Sünde vorstellte, was auch plausibler scheint als jene entlegne Bedeutung, von welcher der Reisende spricht. In demselben Zuge befand sich noch eine phantastisch herausgeputzte weibliche Figur, mit welcher die Babylonische Hure gemeint war. Die Autos wurden, wie gesagt, im Freien auf bretternen Gerüsten gespielt. Die Schauspieler fuhren in geschlossenen Karren oder Wagen, deren Seiten mit bemalten Vorhängen bedeckt waren, durch die Straßen der Stadt, bis sie an den für die Aufführung bestimmten Platz gelangten. Alsdann wurden diese Wagen im Halbkreise oder an drei Seiten um das Gerüst gestellt, so daß ihre Vorhänge die Decoration des Theaters bildeten; ihr Inneres diente den Schauspielern zum Ankleidezimmer, barg aber zugleich den größten Theil des für die Darstellung nöthigen scenischen Apparats und bildete ein zweites kleineres Schaugerüst, das durch Zurückziehen des Vorhangs zu einem Theil des größeren umgewandelt werden konnte. Mit anderen Worten: das Haupttheater stellte sich mittels der herumgestellten Karren als von kleinen Nebenbühnen umgeben dar, die durch das Aufrollen von Gardinen bald in dasselbe hinübergezogen, bald wieder von ihm abgetrennt wurden. Das Nähere, wie das Oeffnen und Schließen dieser Wagen in die Handlung des Frohnleichnamsstückes eingriff, kann erst später bei der Analyse einzelner Autos klar gemacht werden; und dort werden wir auch den Maschinismus und das Costüm, das dabei zur Anwendung kam, genauer kennen lernen. Die Dichter haben in diesen Stücken dem Decorateur oft das Ersinnliche aufzulösen gegeben; indessen darf man wohl mit Sicherheit annehmen, daß die Anforderungen an die Ausführung

hier noch weniger hoch gespannt gewesen seien, als auf den größeren Schaubühnen. Die Darstellung der Frohnleichnamsspiele hatte gewöhnlich Nachmittags um fünf Uhr Statt; ihr voran pflegte eine Loa und ein Entremes zu gehen. Daß Lichter dabei gebraunt wurden, war nicht der Beleuchtung wegen, sondern zu Ehren des Sacraments.

Den Faden der Chronologie, der im vorigen Abschnitt bei dem Jahre 1587 abgerissen wurde, wieder aufnehmend, haben wir noch verschiedene, die Theater-Verhältnisse betreffende Einzelheiten hervorzuheben. Wir sahen in diesem Jahre die wider die Zulässigkeit theatralischer Vorstellungen erhobenen Bedenklichkeiten durch eine förmliche, den öffentlichen Schauspielen unter gewissen Einschränkungen ertheilte, Concession beseitigt. In Folge hiervon vermehrte sich die Zahl der Schauspielertruppen und der für ihre Aufführungen bestimmten Locale binnen Kurzem in ungemeinem Maaße. Fast alle Städte von einiger Bedeutung erhielten eigne stehende Bühnen, die bedeutenden, wie Sevilla, Valencia, Granada, Saragossa, sogar mehrere. Selbst die kleinsten Ortschaften wollten dramatische Lustbarkeiten nicht entbehren und beherbergten dann und wann durchreisende Histrionengesellschaften, die vor der zusammengelaufenen schaulustigen Menge ein bewegliches Bühnengerüst aufschlugen. Hierher gehören die schon im vorigen Bande anticipirten Notizen aus der unterhaltenden Reise des Agustin de Rojas. Den Mittelpunkt der ganzen dramatischen Kunst aber, den Hauptschauplatz ihrer Entwicklung bildete Madrid. Zwar entstanden hier keine neuen Theater, vielmehr kamen von den bisher benutzten das an der Puerta del Sol, die der Isabel Pachero, des N. Burguillos, des Christoval de

la Puente und der Valdivieso allmälig außer Brauch, so daß nur noch die beiden, in den Jahren 1579 und 1582 eingerichteten, Corrales de la Cruz und del Principe übrig blieben; dagegen vermehrten sich die, anfänglich auf die Fest- und einige Wochentage eingeschränkt gewesenen Vorstellungen, eben so wie der Umfang der Personale und die Consumtion von Stücken. Die berühmtesten Truppen, die in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts in der Hauptstadt gesehen wurden, waren die des Juan de Vergara, Pinedo, Rios, Alonso Riquelme, Villegas, Heredia, Pedro Rodriguez, Geronimo Lopez, Alonso Morales, Alcaraz, Vaca, Gaspar de la Torre und Andres de Claramonte. Der Hang zu Schauspielen verbreitete sich so allgemein, daß man sogar in den Kirchen und Klöstern profane Dramen aufführte und daß die Vornehmen, nicht zufrieden, die öffentlichen Theater zu besuchen, sich in ihren Wohnungen Privatvorstellungen geben ließen. Nach dem Vorgange des Lope de Vega traten Dichter auf Dichter auf, die einer den anderen an Fruchtbarkeit zu übertreffen und die immer steigende Nachfrage nach neuen Stücken zu befriedigen suchten. Eine vorgängige Prüfung dieser Stücke durch die Behörden fand nicht Statt; überhaupt nur eine sehr laxe Beaufsichtigung der Darstellungen; die Alguaciles, denen eine Art von Theaterpolizei übertragen war, scheinen ihr Augenmerk kaum auf etwas Anderes gerichtet zu haben, als die Cassenführer in ihren Einnahmen zu sichern[67]). Somit war die

[67]) Der Pöbel nämlich drängte sich mit Gewalt in die Schauspielhäuser; am größten war dieser Unfug in Sevilla, wo, wie Rojas erzählt, die Raufbolde und Bravos das Theater förmlich erstürmten.

Aufrechthaltung der im Jahre 1587 erlassenen Bühnengesetze in keiner Art garantirt; und die Theater säumten nicht, sich von den ihnen damals auferlegten Restrictionen zu befreien, namentlich die verpönten Tänze, die Saratande, Chacone u. s. w. wieder aufzunehmen. Die sonst so strenge Regierung Philipp's II. scheint ein Decennium lang von dem Schauspielwesen gar keine Notiz genommen und keine dasselbe betreffende Verordnung erlassen zu haben[68]. Erst im Herbste 1597 ward ihre Aufmerksamkeit von Neuem auf diesen Gegenstand gerichtet. Als nämlich auf Veranlassung des Ablebens der Prinzessin Catharina die Theater der Hauptstadt auf eine Zeit lang geschlossen wurden, benutzten die Theologen diese Gelegenheit, um die schon früher angeregten Bedenken gegen die Zulässigkeit theatralischer Vorstellungen von neuem und mit mehr Nachdruck geltend zu machen; und wirklich fanden sie dieses Mal mit ihren rigoristischen Ansichten so gut Eingang, daß am 2. Mai 1598 eine königliche Verordnung publicirt wurde, welche die Aufführung von Comödien unbedingt untersagte. Ob dieses Verbot auf die ganze Monarchie oder nur zunächst auf die Hauptstadt Bezug gehabt habe, wird nicht deutlich angegeben; wie es scheint, war das erstere der Fall, ward jedoch der Vorschrift in aller Strenge nur in Madrid, unter den Augen der obersten Behörden, Folge geleistet. Gerade hier aber mußte das Drückende der neuen Verfügung besonders lebhaft gefühlt werden, da durch sie den

[68]) Lope de Vega erzählt in seiner „neuen Kunst Comödien zu machen", Philipp II. habe das Erscheinen fürstlicher Personen auf den Brettern nicht leiden können; aber daß er ein hierauf zielendes Gesetz erlassen, wie ein deutscher Schriftsteller behauptet, ist unwahr.

Hospitälern das Haupthülfsmittel für den Unterhalt der Kranken entzogen war. So ward denn die Regierung mit Bitten um Wiedereröffnung der Theater bestürmt, aber vergebens; das einmal erlassene Gesetz blieb noch bis über den Tod Philipp's II. (September 1598) hinaus in Kraft. Erst im Frühjahre 1600 gab Philipp III. dem wiederholten und dringenden Begehren so weit nach, daß er einen Rath von Staatsmännern und Theologen berief, um die Bedingungen und Modificationen aufzustellen, unter welchen die Schauspiele allenfalls wieder erlaubt werden könnten. Die Ansichten der Berufenen waren sehr getheilt und es ward über den Gegenstand viel hin und her geredet und geschrieben, indem Einige das unbedingte Verbot aufrecht halten wollten, Andere nur eine strengere Beaufsichtigung der Theater und die Abstellung einzelner Mißbräuche wünschten. Die Meinung der Letzteren trug endlich den Sieg davon und die Regierung erließ eine Verordnung, durch welche die Theater-Vorstellungen unter folgenden Klauseln und Einschränkungen wieder gestattet wurden. Es solle

1) jede Art von anstößigen Tänzen und Liedern von der Bühne verbannt sein;

2) nur vier Gesellschaften Erlaubniß zum Spielen ertheilt werden;

3) den Frauenzimmern untersagt sein, in Männertracht zu erscheinen, und ihnen überhaupt nur in Begleitung ihrer Männer oder Väter Aufnahme unter die Truppen gestattet werden;

4) den Geistlichen, Mönchen und Prälaten der Besuch der Theater verboten sein;

5) während der Fasten, an den Adventssonntagen und

am ersten Tage des Weihnachts-, Oster- und Pfingstfestes nicht gespielt werden dürfen, und überhaupt in der Regel jede Woche nur dreimal;

6) solle an dem nämlichen Ort zur Zeit immer nur einer Truppe, und auch dieser jedes Jahr nur einen Monat lang der Aufenthalt gestattet werden;

7) sei in den Kirchen und Klöstern keine andere Aufführung zu gestatten als die von Schauspielen rein religiösen Inhalts;

8) müßten gesonderte Plätze für Männer und Frauen, mit getrennten Eingängen, vorhanden sein;

9) dürfe auf den Universitäten Alcalá und Salamanca nur während der Ferien gespielt werden;

10) solle jede Gesellschaft die Concession zum Spielen nur auf ein Jahr erhalten, nach dessen Ablauf um Erneuerung derselben nachzusuchen sei;

11) müsse jede Comödie und jedes Zwischenspiel vor der Darstellung auf den öffentlichen Theatern in Gegenwart einiger Sachverständigen (und unter diesen eines Theologen) aufgeführt werden, um deren Approbation zu erhalten;

12) sei ein Theaterrichter (**Juez protector de los teatros**) zu ernennen, der die Oberaufsicht über das Schauspielwesen zu führen und auf die Befolgung der obgenannten Vorschriften zu halten habe.

Wirklich wurde ein solcher Richter eingesetzt und es bestand dieses Amt während des ganzen 17. Jahrhunderts fort. Allein mit der Aufrechthaltung der angeführten Bestimmungen ward es nicht strenge genommen; die wieder geöffneten Bühnen schüttelten eine Hemmung nach der an-

deren von sich. Die Regierung sah sich genöthigt, statt der anfänglichen vier Schauspielergesellschaften deren sechs, und nicht lange nachher sogar zwölf zu concessioniren. Aber noch über diese priviligirten Truppen (**compañias reales** oder **de titulo**) hinaus durchstreiften viele andere das Land, und bald zählte man in Spanien im Ganzen vierzig Comödiantenbanden mit einer Gesammtzahl von beinahe tausend Mitgliedern. Schon Mariana, in seinem 1609 gedruckten **Liber de spectaculis**, sagt, die Menge der Schauspieler sei in den letzten zwanzig Jahren über alles Maaß angewachsen, und wachse noch täglich, eben so wie die Zahl der Bühnen, die in allen spanischen Ortschaften errichtet würden; zugleich habe sich der Hang zu dramatischen Belustigungen so allgemein durch die ganze Nation verbreitet, daß Personen jedes Alters, Geschlechtes und Standes, die Geistlichen und Mönche nicht ausgenommen, sich um die Wette in die Theater drängten. In derselben Schrift wird über den noch fortdauernden Mißbrauch geklagt, die geistlichen Darstellungen in den Kirchen und sogar Nonnenklöstern durch indecente Zwischenspiele und Tänze zu profaniren. Auch dem Befehl, daß jedes Stück vor der Aufführung einer Prüfung unterliegen solle, kann nur sehr kurze Zeit Folge geleistet worden sein; denn schon im ersten Bande des Don Quijote (1605) wird von dieser Maaßregel als von einer wünschenswerthen, aber in Spanien, oder wenigstens in dessen größtem Theil, nicht beobachteten geredet[69]); und in einem 1625 gedruckten aber, allem An-

[69]) „Viele heutige Bühnendichter schreiben so ohne alle Ueberlegung, daß die Schauspieler sich nach der Aufführung davon machen und versteckt halten müssen, aus Besorgniß, zur Strafe gezogen zu

schein nach beträchtlich früher geschriebenen Roman [70]) heißt es ausdrücklich, nur in Aragon bedürfe eine Comödie, um aufgeführt zu werden, einer Genehmigung der Behörden; im übrigen Spanien nicht. Die **Jueces protectores** und die Alcalden, welche in deren Auftrag den Vorstellungen beiwohnten (sie hatten ihren Platz während der Aufführung auf der Bühne selbst) müssen also ihr Amt mit großer Nachlässigkeit verwaltet haben; nur eine der erwähnten Vorschriften scheint wirklich bis auf den Tod Philipp's III. streng befolgt worden zu sein, das Verbot der Sarabanda und der anderen allzufreien Tänze; die Schauspieldirectoren dieser Zeit klagen vielfach über den Abbruch, den das Wegfallen dieser Ergötzlichkeit ihren Einnahmen thue.

Daß Philipp III. im December 1600 seine Residenz nach Valladolid verlegte, scheint keinen besonders hemmen-

werden, wie dies schon oft geschehen ist, weil sie Dinge auf die Bühne brachten, die manchem König zum Nachtheil gereichten und die Ehre mancher edlen Geschlechter verunglimpften Alle diese und noch viele andre Ungebührnisse würden wegfallen, wenn in der Residenz ein einsichtsvoller und verständiger Mann beauftragt würde, alle Schauspiele vor ihrer Aufführung zu prüfen; nicht bloß die für die Hauptstadt bestimmten, sondern die in ganz Spanien aufzuführenden." Aus den Worten **no solo aquellas que se hiciesen en la corte** scheint zwar hervorzugehen, daß damals in Madrid noch eine Censur für Theaterstücke existirte (und wirklich sollen sich alte Manuscripte von Comödien des Lope de Vega und Anderer finden, denen eine solche Censurerlaubniß beigefügt ist), allein allem Anschein nach war diese sehr mild und nicht viel mehr als eine Formalität, die bald nachher wieder außer Brauch gekommen sein muß. S. die Noten von Diego Clemencin zum Don Quijote, P. I. Cap. 48.

[70]) **Alonso mozo de muchos amos, compuesto por el Doctor Geronimo de Alcalá Yañez. En Barcelona, por Estevan Liberós 1625. S. 144 b.**

den Einfluß auf die Theater der bisherigen Hauptstadt geübt zu haben, eben so wenig wie die Zurückversetzung des Hofes nach Madrid einen fördernden [71]). Der verschlossene und indolente Sinn dieses Monarchen ließ ihn und seine Umgebung, der er einen ähnlichen Charakter mittheilte, außerhalb aller Verbindung mit dem Theater stehen. Er hatte, dem unwiderstehlichen Verlangen der Nation nachgebend, die Schauspiele wieder gestattet; aber es scheint nicht, daß er seine Hoffeste je durch eine dramatische Darstellung verschönert, oder einer solchen in den Schauspielhäusern beigewohnt habe; wenigstens berichtet der Biograph, der uns so viele Einzelheiten aus seinem Privatleben aufbewahrt hat (Gonzalo Davila, **Historia de Felipe III.**) nichts von der Art, wenn man die einzige Notiz ausnimmt, daß der Graf von Lemos die Anwesenheit Philipp's **III.** und seines Hofes zu Lerma durch Aufführung einer Comödie gefeiert habe [72]).

Die Theater **de la Cruz** und **del Principe** blieben nach wie vor Eigenthum der Brüderschaften **de nuestra Señora de la Soledad** und **de la Passion**, welche dieselben den Schauspielergesellschaften einräumten und als Herren der Locale von jedem Zuschauer ein Eintrittsgeld erhoben [73]). Der Ertrag wurde an die verschiedenen Ho-

[71]) Francisco de los Santos, Hist. de la orden de San Geronimo, P. IV. L. 2. c. 1. — Dichos y hechos de Felipe III. pag. 229 u. 240.

[72]) Navarrete, Vida de Cervantes, pag. 184

[73]) Aus einer später näher zu erwähnenden Denkschrift, die ein gewisser Santiago Ortiz im Anfang von Philipp's IV. Regierung verfaßte, geht hervor, daß die Schauspieldirectoren den Brüderschaften

spitäler der Hauptstadt vertheilt. An einer zweiten Thür führte der Director der Truppe seine Casse, so daß jeder Zuschauer zweimal bezahlen mußte. Die Eintrittspreise scheinen sehr häufig verändert worden zu sein. Die aus verschiedenen Zeiten auf uns gekommenen Angaben hierüber [74]) weichen so sehr von einander ab und sind durch die beständige Vermengung der Summen, welche auf die Hospitäler, und derer, welche auf die spielende Truppe fielen, so unklar, daß es sich bei der Geringfügigkeit des Gegenstandes, kaum der Mühe lohnen möchte, sie zusammenzustellen und mit einander auszugleichen. Für uns verlieren diese Zahlen (abgesehen von dem ganz verschiedenen Werthe des Geldes in damaliger und in jetziger Zeit) noch dadurch fast alle Bedeutung, daß die Rechnung zum Theil in Münzsorten ist, deren Geltung, wie die der Maravedis, Ducados u. s. w., sehr häufig gewechselt hat und für den jedesmal in Rede stehenden Zeitpunkt sich kaum noch genau ausmachen läßt. Im Allgemeinen kann man sagen, daß die Preise der Plätze weit geringer waren, als jetzt [75]).

kein Miethgeld zahlten, vielmehr oft von diesen Vorschüsse und Unterstützungen erhielten.

[74]) Pellicer theilt sie in seinem confusen und übel geordneten Tratado histórico etc. ohne Auswahl und Kritik mit, indem er bald von der Einnahme der Brüderschaften, bald von der der Schauspieler redet, bald beide durch einander mengt und das Widersprechende dieser Angaben, wie es scheint, noch durch fehlerhafte Abschrift erhöht.

[75]) Nur als Curiosität möge Folgendes angeführt werden: Der Ertrag, den die Cofradien von den Schauspielen zogen, belief sich um den Ausgang des 16. Jahrhunderts im Durchschnitt jährlich auf 14,000 Ducaten. Die Einnahme von einer einzelnen Vorstellung betrug in der Regel gegen 300 Realen, und zwar am 10. August 1603:

Im Jahre 1615 entschlossen sich die mehrgenannten Brüderschaften, die beiden Schauspiellocale von Madrid in der Art zu vermiethen, daß die Miether das Recht haben sollten, die Eintrittsgelder zu erheben, der Miethzins aber für die Hospitäler verwandt würde. Auf diese Weise waren sie der mit der speciellen Cassenführung verbundenen Mühen überhoben. Der Miethcontract ward bald auf zwei, bald auf vier Jahre geschlossen (1615 auf zwei Jahre mit 27,000 Ducaten, 1617 auf vier Jahre mit 105,000 Ducaten), und dies mit wechselndem Glück bis 1638 fortgesetzt. In letzterem Jahre trat in so fern eine Aenderung in dem bisherigen Verfahren ein, als die Stadt Madrid es übernahm, die Miethcontracte im Namen der Brüderschaften abzuschließen und diese so vor Uebervortheilung zu sichern. Dieses Verhältniß hat bis auf die neueste Zeit und auch für die Theater fortbestanden, die im 18. Jahrhundert auf dem Platze der alten erbaut wurden.

Die Schauspielertruppen waren zwar nicht eigentlich seßhaft, auch nicht streng verbunden, sie spielten vielmehr bald hier, bald dort und durchzogen, andere Mitglieder aufnehmend, das Land; doch blieben ihre Aufenthalte an demselben Platze auch nicht auf so kurze Zeit beschränkt, wie das Gesetz vorgeschrieben hatte; vielmehr scheinen sie in den

Für die Plätze der Weiber (in der Cazuela) . .	97
Für die der Männer im Patio, auf den Gradas, bancos u. s. w.	119
Für die Fenster (aposentos und desvanes) . .	48
Für die Gitterfenster (celosias, rejas)	18
	282 Realen.

Hierin ist jedoch die Summe, die der Schauspieldirector für sich erhob, nicht mit begriffen

größeren Ortschaften nicht selten Jahre lang geweilt zu haben. Die bedeutenderen Städte (also, außer Madrid, Saragossa, Valladolid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Granada, Cordova u. s. w.) sorgten dafür, daß auf ihren Bühnen eine Truppe die andere immer unmittelbar ablöste, so daß hier die dramatische Unterhaltung das ganze Jahr hindurch, außer während der Fasten, nicht auf längere Zeit unterbrochen ward. In Madrid spielten sogar, mit seltenen Ausnahmen, zwei Truppen zur nämlichen Zeit, die eine im Theater **de la Cruz**, die andere in dem **del Principe.** Den geringeren Städten ward der Genuß theatralischer Darstellungen nur periodenweise zu Theil, je nachdem diese oder jene Gesellschaft von Schauspielern bei ihnen einkehrte, und sie mußten sich gewöhnlich mit den an Zahl und Gehalt unbedeutenderen Compagnien (deren verschiedene Abstufungen wir schon im vorigen Bande durch Agustin de Rojas haben kennen lernen) begnügen. Jedoch besaßen (nach Santiago Ortiz) im Beginn von Philipp's IV. Regierung sogar Marktflecken permanente, jeden Augenblick zur Aufnahme von Spielern bereite Bühnenlocale. Wo diese fehlten, wurde nach Maaßgabe der Umstände in diesem oder jenem Hofe oder Saal ein leicht zu errichtendes und abzulösendes Theatergerüst aufgeschlagen. Denn die Histrionenbanden der untersten Classen ließen sich selbst in den Dörfern sehen; man erinnere sich der Erzählung im zweiten Bande des Don Quijote, wo der Held des Romans einer Comödiantenbande begegnet, die von Dorf zu Dorf zieht, um ein Auto aufzuführen [76]), ferner der hierher gehörigen

[76]) „D. Quijote war im Begriff, Sancho Pansa'n zu antworten, aber ein quer über den Weg fahrender Wagen mit den verschiedensten

Notizen aus dem Viage entretenido (s. diese Geschichte, B. I. S. 250 ff.). Wenn keine Schauspieler vorhanden waren, half man sich mit Marionetten (so lesen wir im Roman des Cervantes von dem Meister Peter, der in den Dorfschenken umherzog und mit seinem Puppenspiel die Geschichte vom Gayferos und der schönen Melisendra darstellte), oder die Dorfbewohner selbst übernahmen die Aufführung, wie aus einer anderen Stelle des D. Quijote

und seltsamsten Personen und Gestalten, die sich denken lassen, besetzt, unterbrach ihn. Den Kutscher machte ein häßlicher Teufel. Der Wagen war ganz offen. Die erste Gestalt, die Don Quijoten in die Augen fiel, war der leibhaftige Tod, mit einem Menschengesicht; neben ihm saß ein Engel mit großen gemalten Flügeln; auf der einen Seite stand ein Kaiser mit einer, wie es schien, goldenen Krone auf dem Kopfe; zu den Füßen des Todes stand der Gott, den sie Cupido nennen, ohne Binde um die Augen, aber mit Bogen, Köcher und Pfeilen Auch ein vom Kopf bis zu den Füßen geharnischter Ritter befand sich auf dem Wagen, nur trug er weder Helm noch Sturmhaube, sondern einen mit bunten Federn geschmückten Hut; daneben befanden sich noch andere Personen in verschiedener Tracht, unter anderen eine in Harlekinskleidung, mit Schellen behangen und eine Peitsche in der Hand, an deren Spitze drei aufgeblasene Rindsblasen hingen. — — — — — — — Gnädiger Herr, erwiederte der Teufel, indem er den Wagen anhielt, wir sind Schauspieler von der Gesellschaft „des bösen Engels," wir haben diesen Morgen, da es die Frohnleichnamswoche ist, in einem Ort, der hinter dieser Höhe liegt, das Auto **las Cortes de la muerte** aufgeführt und wollen es diesen Abend in dem Orte, den man von hier aus sieht, wiederholen; weil dieser aber so nahe ist, machen wir, um uns die Mühe des Auskleidens und Wiederanziehens zu ersparen, den Weg in der Tracht unserer Rollen. Dieser junge Mensch spielt den Tod, jener einen Engel, die Frau da — es ist die des Verfassers — die Königin, Jener einen Soldaten, hier ist der Kaiser, und ich bin der Teufel, eine der Hauptpersonen in dem Auto, da ich in dieser Gesellschaft die Hauptrollen spiele." — D. Quijote, P. II. c XI.

hervorgeht, wo der Ziegenhirt Pedro von dem verstorbenen Schäfer Crisostomo sagt: „er war sehr geschickt im Versemachen, so daß er die Lieder für die Nacht der Geburt unseres Herren und die Autos für das Frohnleichnamsfest anfertigte, die unsere jungen Bursche aufführten [77])."

Die mit dem beständigen Umherwandern der Truppen verbundenen Mühsele und sonstigen Unbequemlichkeiten des Schauspielerstandes werden von verschiedenen Schriftstellern der Zeit mit lebhaften Farben geschildert. So klagt Rojas (**Viage etc.**, S. 282): „Es gibt keinen Neger, keinen nach Algier verhandelten Sclaven, der nicht ein besseres Leben führte, als ein Schauspieler. Denn der Sclave muß zwar vom Morgen bis zum Abend arbeiten, aber die Nacht kann

[77]) **D. Quijote, P. I. c. XII.**

In dem komischen Roman **Alonzo mozo de muchos amos** (**Barcelona, 1625**) wird folgende eben hierauf Bezug habende Anekdote erzählt:

„In einem Dorfe in Alt-Castilien führten die jungen Bauern am Tage des Corpus ein Festspiel auf, und zwar das Auto vom Abendmahl Christi, unseres Herrn. Es ward ein wohlzugerichteter Tisch auf die Bühne gestellt; die zwölf Apostel setzten sich mit ihrem Meister zum Essen; man brachte auf einer großen silbernen Schüssel ein gebratenes Lamm und sie aßen mit so gutem Appetit, wie nur immer junge Leute in ihren besten Lebensjahren haben können. Der, welcher den glorreichen Apostel St. Johannes darstellte, mußte schlafend an der Brust des Herrn liegen; indessen da er sah, daß die übrigen Apostel aßen, streckte er, so gut er konnte, von Zeit zu Zeit die Hand aus und nahm sich, seinen Begleitern nichts nachgebend, tüchtige Bissen vom Lamm. Judas aber, oder der diese Rolle spielte, ward über das Benehmen seines Mit-Apostels zornig und rief ihm zu: entweder bist du der heilige Johannes, oder du bist es nicht; wenn du St. Johannes bist, so schlaf und iß nicht; bist du es aber nicht, so iß und laß einen Anderen deine Rolle spielen." — (**Fol. 115 b.**)

er schlafen, und er hat nur einen oder zwei Herren zufrieden zu stellen, deren Befehle er ausrichten muß, und wenn er das gethan, so hat er seine Pflicht erfüllt; die Schauspieler dagegen haben, schon ehe Gott es Tag werden läßt, von fünf bis um neun Uhr zu schreiben und zu studiren; dann von neun bis um zwölf Uhr müssen sie Probe halten; darauf essen sie, gehen Comödie zu spielen, und wenn sie um sieben Uhr damit fertig sind und denken nun auszuruhen zu können, so werden sie von dem Präsidenten, den Gerichtsherren, den Alcalden gerufen und müssen ihnen Allen zu jeder beliebigen Stunde zu Willen sein. Wirklich wundert es mich, wie sie es nur gut machen können, ihr ganzes Leben lang zu studiren, und, was wohl die größte Mühseligkeit auf Erden ist, bei Regen und bei Sonnengluth, bei Wind und Schnee, bei Reif und Frost beständig umherzuwandern. Und dann so viele Albernheiten, so viele verschiedene Urtheile anhören, so viele Geschmäcke befriedigen und um den Beifall aller Welt buhlen zu müssen!“ Ein ähnliches Bild von den Leiden der Comödianten, wie sie, gleich den Zigeunern, von vierzehn zu vierzehn Tagen bei Schnee und Regen von Ort zu Ort ziehen müßten, entwirft der Verfasser des schon angeführten Romans **Alonso mozo de muchos amos**[78]). Vielfach wird ferner über

[78]) Der Held dieses Romans erzählt (S. 136 b), er habe, als er in Sevilla bei einem Schauspieldirector in Dienst gestanden, jeden Morgen Anschlagzettel schreiben, dann von ein Uhr an die Thür des Theaters bewachen müssen; hierauf sei sein Herr gekommen und habe sich an die Casse gesetzt, ihn aber in das Ankleidezimmer geschickt, um die Aufsicht über die Koffer und Kleider zu führen, die in der Comödie gebraucht worden seien. Bisweilen habe er in den Comedias de Santos einen Drachen vorstellen müssen, ein anderes Mal in tragischen Stücken einen Todten; dann wieder einen Tänzer u. s. w.

das Benehmen des Publicums und über die Schwierigkeit, es demselben recht zu machen, geklagt; namentlich auch über die Besucher des Patio, denen, mit Anspielung auf die rohe und tobsüchtige Soldatesca jener Zeit, wegen ihres lärmenden Wesens und der Weise, wie sie ihr Mißfallen an den Schauspielern und Stücken laut werden ließen, der Name Musketiere (**Mosqueteros**) beigelegt ward. „Wahrhaftig — sagt Rojas (**Viage etc.** S. 136) — ein Schauspieldirector ist übel daran; seine Stücke mögen noch so gut sein, in den Augen Mancher taugen sie doch nichts; und wenn Einer nicht schnell genug spricht, so ist gleich Jemand bei der Hand, zu rufen: Fort mit dir! Und so schreit Alles durch einander: Bleib, geh, rede, schweig, sprich langsam, sprich rascher, sprich lauter, sprich leiser!" Und in einer anderen Loa (S. 284): „Murmelt, schwatzt und lacht nur in Gottes Namen über uns Alle, über den Einen, weil er auftritt, über den Anderen, weil er abgehen soll; lacht immerhin über die Comödie; sagt, sie sei abgeschmackt, habe schlechte Verse und einen elenden Plan; die Musik tauge nichts, die Entremeses seien erbärmlich und die Schauspieler nichtswürdig; ich wünsch' Euch dafür einen Husten zum Ersticken und eine Frau, die Euch tüchtig rupfen möge." — „Vor nicht vielen Jahren — heißt es bei Lope de Vega (im Prolog zu **los Amantes sin amor, Com. d. L. d. V.**, Band **XIV.**) — pflegten Drei zu Drei und Vier zu Vier, wenn ihnen das Stück oder die Schauspieler mißfielen, die Bänke zu verlassen und so den Director und den Dichter zu züchtigen. Jetzt aber ist es eine Schande, erleben zu müssen, daß bärtige Kerle während der Vorstellung ein gellendes Gepfeif loslassen, als wär' es bei'm Stiergefecht!" Um solchen Ausbrüchen

der Unzufriedenheit wo möglich vorzubeugen, pflegten die Dichter in den Loa's Bitten um Nachsicht, Stillschweigen u. s. w. an das Publicum zu richten; so lesen wir in einem Vorspiel von Luis de Benavente:

Erster Schauspieler:	Schenkt uns Mitleid, sinn'ge **Bancos**!
Zweiter „	Nachsicht, edle **Aposentos**!
Dritter „	Gnade, kriegerische **Gradas**!
Vierter „	Ruhe, schreckliche **Desvanes**!
Fünfter „	Achtung, meine **Barandillas**!
Sechster „	Vielgeliebte **Mosqueteros**, Kerne dieses Auditoriums, Gönnt uns Hülfe, Schutz und Stille!
Erste Schauspielerin:	Und Ihr, Schönen dieses Hofes — —
Zweite „	Mag der Frühling Eurer Jahre Bis zum jüngsten Tage währen, Mag das Alter, das Ihr habt, Immerdar verborgen bleiben, Falls Ihr wohlgesinnt und huldreich Euren Schlüsseln, Euren Pfeifen Ew'ges Schweigen auferlegt! [79])

[79]) **Joco-Seria, Burlas Veras ó Reprehension moral y festiva de los desordenes publicos en doce Entremeses representados y veinte y quatro cantados. Van insertas seis Loas y seis Jacaras, que los Autores de Comedias han representado y cantado en los teatros de esta corte. Por Luis Quiñones de Benavente. Madrid, 1645** und **Barcelona, 1654. fol. 1.** — Daselbst ist (**fol. 81 b**) noch folgende ähnliche Stelle:

Sabios y criticos Bancos.
Gradas bien intencionadas,
Piadosas Barandillas,
Doctos Desbanes del alma,
Aposentos, que callando

Also auch in der Cazuela oder Weiberloge ward zum Zeichen des Mißfallens in hohle Schlüssel und Pfeifen geblasen. Der Beifall gab sich durch den Ruf: Victor! oder durch Händeklatschen kund [80]). Auf das in dieser Art laut werdende Urtheil der Zuhörer beziehen sich die Bitten um Verzeihung der etwaigen Mängel des Stückes, um Applaus u. s. w., welche gewöhnlich den Schluß der spanischen Comödien bilden.

Unter dem Personal der Schauspielergesellschaften pflegte sich auch ein Poet zu befinden, der theils alte Stücke verbesserte und umarbeitete, theils neue verfaßte [81]). Die bis dahin so allgemeine Sitte, daß auch die Schauspieler selbst Comödien schrieben, verlor sich dagegen seit dem Ende des

Sabeis suplir nuestras faltas,
Infanteria española
(Porque ya es cosa muy rancia
El llamaros Mosqueteros):
Damas, que en aquesa Jaula
Nos dais con pitos y llaves
Por la tarde alboreada,
A serviros he venido.
Seis Comedias estudiadas
Traygo, y tres por estudiar,
Todas nuevas: los que cantan
Letras y Bayles, famosos etc.

[80]) Si huviere quien tenga *a lengua*
Como à mano algun aplauso,
Un vitor, ú otra moneda
En esta ù otra ocasion
Se lo pagará el poeta.

Francisco de Rojas, El mas impropio Verdugo, am Schluß.

[81]) Cervantes, Persiles y Sigismunda, Lib. III. cap. 2. Guevara, el Diablo cojuelo Tranco IV.

16. Jahrhunderts und je höher sich die Anforderungen an die Dichtungen steigerten, immer mehr.

Das Honorar, das die Theaterdirectoren für die Comödie eines beliebten Dichters zu zahlen pflegten, belief sich zur Zeit des Lope de Vega auf 500 [82]), etwas später auf 800 Realen, eine gewiß unbeträchtliche Summe, die nur durch die Fruchtbarkeit der spanischen Dramatiker zu einer Erwerbsquelle werden konnte. Aus dem Druck eines Schauspiels konnte dann der Verfasser keinen Gewinn mehr ziehen; denn durch den Verkauf desselben an eine Bühne verlor er das Eigenthumsrecht daran, wie dies aus dem 7. und 8. Bande von Lope's Comödien deutlich hervorgeht, vor denen sich ein dem Buchhändler Francisco de Avila ertheiltes Privilegium für den Druck von 24 Stücken befindet, die dieser von Schauspieldirectoren gekauft hatte. Ohne Zweifel ist in diesem Umstande theilweise der Grund zu suchen, weshalb die meisten spanischen Dichter vernachlässigt haben, eine Herausgabe ihrer dramatischen Werke zu veranstalten, was jedoch zugleich mit der damals sehr verbreiteten Ansicht zusammenhängt, daß Dramen überhaupt nur für die Darstellung, nicht für die Lectüre bestimmt seien. Wenn Einzelne, wie Lope, Montalvan, Alarcon u. s. w., ihre Comödien dennoch in Druck gaben, so geschah dies, um ihre literarische Ehre gegen die verunstalteten und verfälschten Ausgaben zu retten, die ohne ihr Wissen davon gemacht worden waren. Sowohl das lesende Publicum nämlich, als namentlich die geringeren Schauspielertruppen, die das Honorar für Originalmanuscripte

[82]) **Montalvan, Fama posthuma.**

nicht erschwingen konnten, waren sehr begierig nach Copien beliebter Bühnenstücke; und um diese Nachfrage auf möglichst wohlfeile Art zu befriedigen, wußten sich die Buchhändler oft auf unrechtmäßige Weise in Besitz von Comödienabschriften zu setzen, die dann, incorrect und flüchtig angefertigt, wie sie schon an sich waren, noch vielfach nach dem augenblicklichen Bedürfniß verstümmelt, theils in größeren Quartbänden zu je zwölf Stücken, theils auf einzelnen Bogen von ihnen gedruckt wurden. Die Klagen der Schriftsteller über diesen Mißbrauch sind allgemein; man sehe die Vorreden von Lope zu seinem Peregrino (1603) und zum neunten Bande seiner Comödien (1617), von Montalvan zum ersten (Madrid, 1638), von Alarcon zum zweiten (Barcelona, 1634), von Rojas zum zweiten (Madrid, 1645) Theile ihrer dramatischen Werke, woraus hervorgeht, daß die Schauspiele zum Nachtheil der Directoren, die sie gekauft, in schlechten Abschriften vervielfältigt und dann ohne Einwilligung der Betheiligten, ohne Erlaubniß der Regierung, gedruckt wurden; daß die Buchdrucker von Sevilla und Saragossa jede Comödie, von welchem Umfang sie auch sein mochte, auf vier Bogen zwängten und den Rest ausließen, wobei oft volle zwei Bogen ausfielen, und daß endlich sogar die Ueberschriften verfälscht wurden, indem die Namen berühmter Autoren dienen mußten, die Arbeiten minder bekannter Verfasser mit einem glänzenden Aushängeschild zu versehen. Bis

**) Lope de Vega sagt (Comedias B. IX, Prol.) ausdrücklich, er habe seine Stücke nicht geschrieben, „um von der Bühne in das Cabinet des Lesers verpflanzt zu werden." — Das Beispiel des Cervantes, der seine Comödien drucken ließ, bevor sie aufgeführt waren, steht in der spanischen Literatur beinahe einzig da.

zu welchem Grade der Unfug stieg, zeigt Lope's Vorwort zu seiner Comödie **la Arcadia** (B. **XIII**.). Es ergibt sich hieraus, daß es damals in Spanien Leute gab, die aus der Verfälschung von Theaterstücken förmlich ein Gewerbe machten; sie gaben vor, ganze Comödien im Gedächtniß behalten und aus der Erinnerung nachschreiben zu können, und verkauften die so gefertigten Copien an andere Schauspielergesellschaften. Lope, nachdem er sich über die fehlerhaften und unrechtmäßigen Abdrücke seiner Comödien und darüber, daß man Werke anderer Dichter unter seinem Namen feil biete, beschwert hat, fährt fort: „Dazu kommt noch der Diebstahl der Comödien durch jene Beiden, die der Pöbel **Memorilla** und „den mit dem guten Gedächtniß" (**Gran Memoria**) nennt, die mit einigen ihnen im Gedächtniß bleibenden Versen unzählige von ihrer eignen Erfindung vermischen, und dergleichen Comödien dann in die Landstädte und an die umherwandernden Schauspieldirectoren verhandeln. Ich möchte mich gern der Mühe überheben, meine Stücke selbst herauszugeben; aber ich kann es nicht, weil man welche, die ich nicht anerkenne, mit meinem Namen druckt. So möge denn der Leser diesen so sorgfältig wie möglich verbesserten Band und mit ihm meinen guten Willen hinnehmen, dem es darum zu thun ist, daß er diese Schauspiele in weniger fehlerhafter Gestalt lese und daß er nicht glaube, irgend ein Mensch auf der Welt könne eine Comödie aus dem Gedächtniß nachschreiben." Dann wendet er sich an den Doctor Gregorio Lopez Madera, Rathsherr von Castilien und Protector der Theater, mit der dringenden Bitte, diesem Unfug zu steuern. „Führt endlich aus, was schon so oft beabsichtigt

worden ist, und verbannt jene Menschen von der Bühne, die davon leben, den Directoren die Comödien zu stehlen, indem sie vorgeben, sie vom bloßen Hören im Gedächtniß zu behalten; dies gereicht nicht allein den Directoren, sondern auch den Verfassern zum Nachtheil; denn ich habe mich bei dem Einen von ihnen, welcher **Gran Memoria** genannt wird, überzeugen wollen, ob er seinen Namen mit Recht führe, und seine sogenannte Copie gelesen, aber gefunden, daß auf jeden einen Vers von mir unzählige von ihm kamen, die von Tollheit, Widersinn und Unwissenheit wimmelten und selbst dem größten Dichter Ehre und guten Namen rauben könnten." — Man sieht hieraus, wie sehr den Ausgaben spanischer Comödien, die nicht von den Verfassern selbst veranstaltet sind, zu mißtrauen ist. Vor allen tragen die Einzeldrucke (**Sueltas**) fast ohne Ausnahme Spuren der Sorglosigkeit und Uebereilung in Menge an sich; doch wäre es auf der anderen Seite auch wieder zu weit gegangen, wenn man annehmen wollte, ihnen allen oder auch nur den meisten liege ein auf die bezeichnete Art verdorbner Text zum Grunde; zum großen Theil sind sie vielmehr, wie der Vergleich mit den authentischen Editionen ergibt, auf ächte Manuscripte gegründet, nur durch zahllose Druckfehler verunstaltet, und eine durchgängige Corruption des Textes kommt nur ausnahmsweise vor; aber das Letztere genügt, um bei der Benutzung solcher einzelnen Drucke, so wie der nur durch Buchhändlerspeculation veranstalteten Sammelwerke die äußerste Vorsicht zur Pflicht zu machen.

Der Ruhm des mit wunderwürdiger Schnelle emporgeblühten spanischen Drama's verbreitete sich schon im Be-

ginn dieser Periode weit über die Gränzen des Mutterlandes hinaus; nicht allein in den, dem spanischen Scepter unterworfenen auswärtigen Provinzen, in Neapel und Mailand, in den Niederlanden und in America, sondern auch im übrigen Auslande wurden spanische Theaterstücke aufgeführt, gedruckt und nachgeahmt. Ausführlicher von diesem Gegenstande zu handeln, wird übrigens erst weiter unten der geeignete Ort sein, nachdem wir einen Theil der dramatischen Literatur dieser Periode gemustert haben werden. Dort, wo die neuen Gestaltungen des Theaterwesens unter Philipp IV. an die bisher betrachteten anzuknüpfen sind, werden auch Nachrichten über die berühmtesten Schauspieler aus der Zeit des Lope de Vega den passendsten Platz finden. Vorerst ziehen bedeutsamere Gegenstände unsere Aufmerksamkeit auf sich.

Lope de Vega.

Die Lebensgeschichte des außerordentlichen Mannes, der als mächtigster Beherrscher und Gestalter der spanischen Bühne während eines halben Jahrhunderts uns vor Allen wichtig sein muß, sieht einer vollständigen und urkundlichen Darstellung noch entgegen. Montalvan's **Fama posthuma** ist weniger eine Biographie als eine Lobrede, in die einige, zum Theil irrige biographische Notizen verwebt sind; nicht minder dürftig und lückenhaft ist, was Nicolas Antonio in der **Bibliotheca nova** und Sedano im spanischen Parnaß mittheilen, Bouterwek und Dieze auszugsweise wiedergeben; Lord Holland endlich, in seinem Buch über Lope de Vega, fügt nur einige neue Irrthümer zu den alten. Was wir im Folgenden, hauptsächlich nach Andeutungen in den eignen Werken des Dichters [84]) zu geben vermögen,

[84]) Von Lope's eignen Werken sind in dieser Hinsicht besonders die zahlreichen Episteln, die Dedicationen seiner Comödien, der zweite Theil der Filomena und die Dorotea wichtig. In der letztern schildert der Dichter augenscheinlich einen Theil seiner Jugendschicksale und stellt sich selbst unter dem Namen Don Fernando vor. Da jedoch Dichtung mit der Wahrheit vermischt sein kann, so ist das Werk mit großer Vorsicht zu benutzen, und Herr Fauriel hatte gewiß Unrecht, wenn er (im 19. Bande der **Revue des deux mondes**) alle in demselben

berichtigt zwar viele Punkte, und hebt andere hervor, die bisher noch nicht berücksichtigt worden, kann aber eben so wenig für eine vollständige Biographie gelten. Nur durch Untersuchung der Documente über Lope's Leben, die sich noch in den spanischen Bibliotheken und Archiven finden mögen, wird sich das Unsichere feststellen, das Lückenhafte ausfüllen lassen; vielleicht, daß einst noch ein Spanier von Navarrete's Fleiß und kritischem Scharfblick für Lope de Vega dasselbe leistet, was jener für Cervantes gethan.

Das Erbgut (solar) Vega im Thal von Carriedo in Altcastilien war der Stammsitz der gleichnamigen Familie, die sich eines hohen Alters und der Verwandtschaft mit dem fabelhaften Bernado de Carpio rühmte. Dergleichen Ansprüche auf uralten Adel machte damals Jedermann. Aber das Vermögen war minder glänzend. Ein Sprößling der Familie, Felix, verließ seine Heimath, um auswärts sein Glück zu suchen, und knüpfte, obgleich verheirathet, ein anderes Liebesverhältniß an; Francesca Fernandez, seine Frau, folgte ihm, von Eifersucht getrieben, nach Madrid; das Ehepaar versöhnte sich [85]). Die Frucht dieser Aussöhnung

erzählten Begebenheiten als so viele dem Lope selbst zugestoßene darstellte; eben so irrig aber ist es, wenn dagegen ein Herr Damas-Hinard (in der Révue indépendante) behauptet, der ganze Roman sei durchaus Fiction, denn dagegen spricht, daß Lope selbst an mehr als einer Stelle versichert, die Geschichte sei eine wahre, und daß Vieles in der Rolle des Fernando mit allbekannten Punkten aus seinem eignen Leben übereinstimmt. Wir glauben im Folgenden den richtigen Weg einzuschlagen, wenn wir diese Dorotea nur da als Hülfsmittel für die Biographie unseres Dichters gebrauchen, wo ihre Angaben noch durch andere unzweideutigere Nachrichten unterstützt werden.

[85]) Epistola de Belardo à Amarilis.

war Lope Felix de Vega Carpio, der am 25. November 1562, dem Tage des heiligen Lupus, Erzbischofs von Verona, zu Madrid geboren wurde. Dies war nicht das einzige Kind; wir haben Kunde von einer Tochter, Isabel [86]), und einem Sohne, der später in Kriegsdienste trat [87]). Montalvan erzählt Wunderdinge von Lope's früher Geistesentwicklung; schon im zweiten Jahre sei seine Genialität im Glanze seiner Augen sichtbar gewesen; im fünften habe er spanisch und lateinisch gelesen und selbsterfundene Gedichte gegen Bilder und Spielzeug an seine Cameraden vertauscht [88]). Er selbst versichert, er habe kaum sprechen können, als er auch schon gedichtet, und vergleicht seine frühesten poetischen Versuche mit dem ersten Zwitschern der Vögel in ihren Nestern [89]). Mit eilf und zwölf Jahren schrieb er Comödien von vier Akten und vier Bogen, „denn jeder Akt war einen Bogen stark" [90]). Von diesen ersten Versuchen jedoch scheint keiner auf uns gekommen zu sein. Im 14. Bande seiner Comödien findet sich zwar ein Stück **el verdadero amante**, das durch seine Ueberschrift **primera comedia de Lope de Vega** Veranlassung geben könnte, es für eins von den erwähnten, im 11. oder 12. Jahre gedichteten, zu halten; allein wahrscheinlich ist es einige Jahre später entstanden; denn der Dichter sagt in der vorgesetzten Dedication an seinen Sohn Lope, vom Jahre 1620: „ich habe es in deinem Alter geschrieben;" um jene Zeit aber mußte der junge Lope,

[86]) Libro de la vida del V. Bernardino de Obregon por D. Francisco de Herrera y Maldonado, pag. 265 b.

[87]) Nicolas Antonio.

[88]) Montalvan, Fama posthuma in den Obras sueltas, Band XX.

[89]) Ib. und Filomena, p. 2.

[90]) Arte nuevo de hacer Comedias.

wie wir sehen werden, zum mindesten dreizehn Jahre alt sein. Dazu tritt der Umstand, daß es nur aus drei Akten besteht, wenn gleich sich dies aus einer späteren Umarbeitung erklären ließe. Das Stück erhebt sich nur in der Schönheit seiner Versification über die Mittelmäßigkeit, verdient jedoch als das unzweifelhaft älteste uns aufbewahrte Werk des großen Dichters Aufmerksamkeit. Lope selbst nennt es einen rohen Anfang, erzählt indessen, es habe Beifall gefunden. Es ist ein Schäferdrama, aber mehr dem Namen der handelnden Personen, als ihrer Empfindungs- und Handlungsweise nach, die ganz aus dem Kreise von Montemayor's und Garcilaso's Hirtenwelt heraustritt. Eine Hirtin, Amaranta, deren Gatte gestorben ist, wirft ihr Auge auf den Schäfer Jacinto; da dieser sie für eine Andere verschmäht, so beschuldigt sie ihn der Ermordung ihres Mannes, um so das Recht zu erhalten, ihn unter Darreichung ihrer Hand vom Tode zu befreien; allein der Schäfer bleibt selbst in der Todesnoth seiner Geliebten treu und Amaranta nimmt endlich, von solcher Standhaftigkeit gerührt, ihre Beschuldigung zurück. Man sieht, die Erfindung beruht auf einem, auch in der **Estrella de Sevilla** benutzten, Brauch des Mittelalters, wonach der Mörder den Verwandten des Ermordeten überliefert ward, die ihn verurtheilen oder begnadigen konnten.

Es fehlt uns nicht an Nachrichten über Lope's Jugendjahre, desto mehr aber, wie auch für die meisten übrigen Perioden seines Lebens, an bestimmten Daten, um die Facta nach Zeit und Aufeinanderfolge zu ordnen. Es ist ein Leichtes, wie bisher geschehen, diesen Mangel an festen Haltpunkten zu ignoriren und die einzelnen Angaben, die man

noch dazu nur zum Theil berücksichtigte, durch Vermuthungen und willkührliche Annahmen zu einem scheinbar wohlgefügten Zusammenhang zu gestalten; das vorsichtigere Verfahren jedoch wird sein, vorerst nur die verschiedenen Nachrichten zusammenzustellen, ihre chronologische Ordnung aber, wo sie nicht unzweideutig aus ihnen selbst hervorgeht, nicht auf eine so unsolide Basis zu stützen, wie Conjecturen immer sind.

Lope's Vater war ein genauer Freund des h. Bernardin de Obregon, und widmete sich, wie dieser, mit großem Eifer Werken der Milde und Barmherzigkeit, pflegte Arme und Kranke in den Hospitälern und hielt auch seine Kinder zu frommen Dienstleistungen an [91]). Aus dem **Laurel de Apolo** sehen wir, daß er auch Dichter war; man könnte glauben, er habe durch dieses Beispiel die frühe Neigung des Sohnes zur Dichtkunst geweckt, wenn nicht aus der nämlichen Stelle hervorginge, daß derselbe das Talent des Vaters erst nach dessen Tode entdeckte.

Unser Lope erhielt seinen ersten Unterricht in den Schulen von Madrid. Eine von Montalvan mitgetheilte Anekdote ist für den unruhigen Geist des Knaben charakteristisch. Getrieben von dem Verlangen die Welt zu sehen, entfloh er mit einem seiner Cameraden, Hernan Muñoz, aus der Hauptstadt. Aber die jungen Abenteurer hatten ihre Geldmittel schlecht berechnet; sie waren bald genöthigt, ein Maulthier zu verkaufen; auch das half nicht für lange; in Segovia wollten sie sich einiger Goldsachen entäußern; der Goldschmidt glaubte, sie hätten dieselben gestohlen, und sie

[91]) Vida del V. Bernardino de Obregon por Herrera, pag. 265 b.

wurden in's Gefängniß gebracht; glücklicher Weise durchschaute der Corregidor bald den Zusammenhang der Sache, und ließ sie nach Madrid zurückbringen.

Lope verlor seine Eltern früh; in welchem Zeitpunkt, läßt sich nicht genau angeben; noch bei ihren Lebzeiten jedoch und in sehr früher Jugend trat er in Kriegsdienste. Dies geht, obgleich von allen seinen Biographen übersehen, aus mehreren Stellen seiner Schriften hervor. „In zarten Jahren — sagt er in der Epistel an Antonio de Mendoza — verließ ich meine Eltern und meine Heimath, um die Rauhigkeit des Krieges zu erdulden; ich durchreiste das hohe Meer und ferne Königreiche, wo ich mit dem Schwerte diente.“ Eine Stelle im Anfang der Gatomaquia, die der (vielleicht fingirte) Tomé de Burguillos ihm dedicirt, setzt uns in den Stand, diesen noch nie zur Sprache gebrachten Theil seiner Jugendgeschichte in etwas helleres Licht zu setzen[92]). Sie spricht von einer Expedition nach der Afrikanischen Küste, an der er als Knabe Theil genommen; der **marques del mejor appellido** ist offenbar der Marques von Santa Cruz. Wenden wir uns an die Geschichtschrei-

[92]) Asi desde las Indias a Balachia
Corra tu nombre y fama,
Que ya por nuestra patria se derrama,
Desde que viste la Morisca puerta
De Tunez y Biserta,
Armado y niño en forma de Cupido,
Con el marques famoso
Del mejor appellido,
Como su padre por la mar dichoso.
No siempre has de atender a Marte airado,
Desde tu tierna edad ejercitado.

der jener Zeit, so finden wir, daß Johann von Oestreich bei seinen Unternehmungen gegen Nordafrika im Jahre 1573, den Oberbefehl zu einem Angriff auf Tunis an den Marques von Santa Cruz übertrug, welchen dieser im Oktober desselben Jahres mit dem glänzendsten Erfolg ausführte; um eben die Zeit ward auch Biserta eingenommen [93]). Bald darauf gingen Tunis und die meisten Punkte der Küste wieder an die Türken verloren [94]), und wir lesen von keinen weiteren Expeditionen in jene Gegenden. Es kann daher nicht bezweifelt werden, daß Lope den erwähnten Kriegszug mitgemacht; er hatte damals allerdings sein zwölftes Jahr noch nicht vollendet, und es wird Manchem unwahrscheinlich dünken, daß ein so jugendlicher Soldat angenommen worden sei; allein wer die Geschichte jener Zeit kennt, wird sich ähnlicher Beispiele erinnern [95]); dabei ist zu bedenken, wie viel früher die körperliche Ausbildung bei den südlichen Nationen Statt findet, als bei uns.

Beschränkte Vermögensumstände seiner Familie scheinen ihn so früh in's Kriegsleben geführt zu haben; dieselben nöthigten ihn, in den Häusern verschiedener Großen ein Unterkommen zu suchen; ob noch bei Lebzeiten seiner Eltern, weiß man nicht. In der Dedication der

[93]) Vanderhámen, Hist. de D. Juan de Austria, L. 4. — Torres Aguilera, Crón. de var sucess., P. III. cap. 7 y 8. — Babia, hist. pontific., P. III. cap. 7.

[94]) Vanderhámen, L. 4. 5 y 6.

[95]) S. Memorias de la Academia de Historia, Tom. VI. Apend. 13. — Franz I soll während seines gezwungenen Aufenthalts in Spanien mit Bezug auf die außerordentliche Jugend vieler spanischen Soldaten ausgerufen haben: O bienaventurada España que pare y cria los hombres armados. — L. Marineo, Cosas memorables, Lib. V.

Hermosa Ester (Band XV. der Comödien) sagt er, er habe einige der ersten Tage seines Lebens im Hause des Inquisitors D. Miguel de Carpio, wie es scheint zu Barcelona, zugebracht. Von längerer Dauer muß sein Dienstverhältniß bei Geronimo Manrique, Bischof von Avila und nachherigem General-Inquisitor, gewesen sein; noch in spätern Jahren erwähnt er diesen Namen mit wärmster Dankbarkeit: „ich kann den Geronimo Manrique nicht nennen hören, ohne anzuerkennen, daß ich ihm meine früheste Bildung und meine ersten Studien verdanke" [96]). Montalvan führt an, der junge Dichter habe für diesen Prälaten verschiedne Eklogen und das Schäferspiel Jacinto geschrieben, und nennt dies Stück das erste, das in drei Akten verfaßt worden; allein Lope selbst schreibt diese Neuerung, die bald zur Regel constituirt wurde, dem Virues zu, und wir haben gesehen, daß sich auch Cervantes das, doch nicht gar große, Verdienst derselben beilegt. Zunächst ist Lope's Aufenthalt auf der Universität zu Alcalá zu erwähnen, wo er vier Jahre lang Philosophie und Mathematik studirt haben soll [97]); aber diese Studien genügten ihm nicht; er ergab sich den geheimen Wissenschaften und „wurde von Raimundus Lullius in ein tiefes Labyrinth geführt" [98]). Nach der Vorrede

[96]) Dedication zu Pobreza no es vileza, B. XX

[97]) Wäre Fernando's Geschichte in der Dorotea überall mit Lope's identisch, wie sie in einigen Punkten offenbar ist, so müßte er die Universität mit zehn Jahren bezogen, mit siebzehn verlassen haben; allein das erstere läßt sich mit den anderweitigen Nachrichten schwer vereinigen. Nach demselben Bericht wären seine Eltern während seines Aufenthalts in Alcalá gestorben, hätte sich ein Betrüger ihres Vermögens bemächtigt und wäre damit nach America geflohen.

[98]) Epistola de Belardo a Amarilis.

zu den Gedichten des Tomé de Burguillos scheint er jedoch auch eine Zeitlang in Salamacca studirt zu haben. Er wurde Baccalaureus und dachte, in den geistlichen Stand zu treten; „aber Liebe blendete ihn dergestalt, daß er alles Uebrige vergaß" [99]). Dies bezieht sich wahrscheinlich auf das Liebesverhältniß, das so anmuthig in der Dorotea geschildert und, wenigstens in seinen Hauptpunkten, offenbar ein Erlebniß von Lope's eigner Jugend ist, da er in mehreren andern Stellen seiner Schriften, namentlich im zweiten Theil der Filomena, darauf anspielt. Doch sind die Namen wahrscheinlich erdichtet. Wir theilen die Geschichte in ihren Hauptpunkten mit.

Mit siebzehn Jahren von der Universität nach Madrid zurückgekehrt, wurde Lope von einer reichen und freigebigen Verwandten wohlwollend aufgenommen. Im Hause derselben lebte ein junges Mädchen, Marfisa, mit dem er in ein zärtliches Verhältniß trat; aber das Glück der Liebenden dauerte nicht lange; Marfisa ward gezwungen, ihre Hand einem bejahrten Rechtsgelehrten zu reichen, gab jedoch noch am Vermählungstage ihrem Geliebten unter tausend Thränen die Versicherung ewiger Treue. Aber dieser hatte ein leicht entzündbares Herz und vergaß über einer neuen Bekanntschaft bald die frühere Liebe. Dorotea [100]), eine junge Madrileña, deren Gemahl abwesend und so weit entfernt war, daß seine Rückkehr nicht zu erwarten stand, hatte Lope'n in Gesellschaften kennen lernen und ließ ihm ihre Gunst andeuten; die Zusammenkunft hatte Statt und gleich im ersten

[99]) Epistola al Doctor Gregorio de Angulo.

[100]) In der Filomena wird Dorotea Elisa und Marfisa Nise genannt.

Augenblicke schien es, als hätten sich die Beiden ihr ganzes Leben hindurch gekannt und geliebt. Dorotea's Mutter mißbilligte jedoch das Verhältniß zu dem armen Jüngling und bevorzugte einen vornehmen Ausländer, den die kluge Tochter, da sie ihn nicht ganz zurückzuweisen vermochte, mit lauen Gunstbezeugungen hinhielt. Mit diesem Nebenbuhler hatte Lope vielfache Abentheuer zu erleben; er war durch dessen eifersüchtige Nachstellungen in beständiger Todesgefahr, und frohlockte daher, als er sich endlich durch die Entfernung desselben von Madrid im alleinigen Besitz der Geliebten sah. Diese bewies ihm ihre Hingebung durch die größten Aufopferungen; allein sein Glück sollte bald gestört werden; Dorotea erklärte ihm eines Tages mit Festigkeit, ihre Verbindung müsse enden; sie könne die Schmähungen, ja Mißhandlungen ihrer Mutter und der übrigen Verwandten nicht länger ertragen, auch seien sie in ganz Madrid ein Gegenstand des Gesprächs geworden. Das unglückliche Mädchen erwartete vielleicht nur ein freundliches Wort aus dem Munde des Geliebten, um ihm zu erklären, sie wolle, trotz Allem die Seine bleiben; aber der reizbare Lope ließ sich von der Aufregung des Moments hinreißen und schritt zu sofortiger Trennung; vor Allem bewog ihn dazu der Glaube, daß er für einen reichen Americaner, Don Bela, den Dorotea's Verwandte begünstigten, verschmäht werde. Er begab sich nach Sevilla; aber die Außenwelt schien ihm so finster wie sein Inneres; er sah in der schönen und volkreichen Stadt eine brausende Hölle. Die Unruhe trieb ihn weiter nach Cadix, von da nach Madrid zurück. Eines Tages in tiefer Traurigkeit im Prado auf- und niedergehend, traf er zwei Damen, von denen die eine stumm und tief verschleiert

einherging, die andere sich ihm zu nähern, ein Gespräch anzuknüpfen und die Ursache seiner Traurigkeit zu erforschen suchte; Lope zögerte nicht, der Theilnehmenden die Geschichte seiner Liebe und Alles, was er gelitten, zu erzählen; da begann die Verschleierte laut an zu schluchzen und rief: „O mein Lope! Du Glück meines Lebens! Meine erste Liebe! Wär' ich doch nie geboren, um nicht die Ursache so schrecklichen Unglücks zu sein! Ha, tyrannische Mutter! Du zwangst mich, Du täuschtest mich, Du brachst mir das Herz!" Sie erzählte hierauf, wie verzweiflungsvoll sie während der Abwesenheit des Geliebten gelebt, wie viele Versuche sie gemacht, sich um's Leben zu bringen, und sank endlich jammernd zu Boden. Lope war nicht minder gerührt, und mischte seine Thränen mit den ihrigen; er erkannte, wie sehr er ihr Unrecht gethan, und die Versöhnung hatte Statt. Aber von nun an war die kunstvollste Verstellung nöthig, um das Verhältniß fortzuführen; es galt, sowohl Dorotea's Verwandte, als den eifersüchtigen Don Vela, der sich bei ihnen eingenistet, zu täuschen. Lope kam Abends im zerlumpten Bettlerkleide vor die Thür der Geliebten; eine vertraute Dienerin trat heraus, ihm ein Almosen zu reichen; im Brode, das sie ihm brachte, waren Dorotea's Briefe verborgen; dann streckte er sich unter ihrem Fenster auf die Erde hin und stellte sich schlafend; Dorotea aber trat verstohlen an das Gitter, und wechselte süße Worte mit ihm.

Allein die Geheimnisse des Herzens sind wunderbar; in Lope's Seele ging bald eine Veränderung vor, die wir am besten aus seinem eignen Munde kennen lernen. „Dorotea — sagte er — schien mir nicht mehr die nämliche zu sein, die in der Entfernung meinen Blicken vorschwebte; sie war

in der Wirklichkeit jetzt weder so schön, noch so anmuthsvoll, noch so geistreich. Früher entzündete mich der Gedanke, sie sei in den Vela verliebt; die Einbildung, daß Beide in gegenseitig erwiedernder Liebe lebten, machte mich wahnsinnig; sobald ich aber einsah, sie sei gezwungen worden, ihr sei Gewalt angethan; sobald ich mich überzeugte, sie leide Kummer, sie schmähe ihn, sie bürde ihm Mängel auf; sobald ich anhörte, daß sie ihre Mutter verwünschte, daß sie nur mich wahrhaft liebte, mich den einzigen Gegenstand ihrer Gedanken, ihren Gebieter, ihre erste Liebe nannte, so schwand auch von meinem Busen die schwer lastende Bürde, meine Augen sahen andere Dinge, meine Ohren vernahmen andere Worte; so sehr fühlte ich mich umgeändert, daß, bei'm Herrannahen der Stunde unseres Scheidens, diese mir nicht allein keinen Schmerz erregte, sondern daß ich mit jedem Augenblicke mehr Dorotea's Entfernung herbeiwünschte."

Sein Entschluß, mit ihr zu brechen, reifte immer mehr; mochte Dorotea im Herzen Lope'n bevorzugen, so trat sie doch den Bewerbungen Don Vela's nicht mit Entschiedenheit entgegen und ihr Verhältniß zu diesem mußte mindestens zweideutig erscheinen; dazu traten mehrere kleine Zwistigkeiten, und zugleich erwachte die Liebe zu Marfisa, die ihm seit lange die rührendsten Zeichen ihrer Anhänglichkeit gegeben hatte, von Neuem in Lope's Herzen. Er sagte sich gänzlich von Doroteen los; diese tobte in eifersüchtiger Wuth und litt durch Don Vela's bald darauf erfolgten Tod eine neue Bekümmerniß; sie spricht am Schluß des Buchs, das ihren Namen führt, den Entschluß aus, in's Kloster zu gehen, da auch ihr Gatte unterdessen

gestorben war. Lope's Verhältniß zu Marfisen scheint auch nicht mehr lange bestanden zu haben; wir wissen, daß sie sich später von Neuem verheirathet hat. Nach dem Ende dieser Liebschaften scheint der Jüngling wieder auf kurze Zeit in's Kriegsleben getreten zu sein. Ich gründe diese Annahme auf eine Stelle in dem Gedichte **Huerto deshecho**, wo er sagt, er habe, das Schwert in der Hand, den stolzen Portugiesen an der Insel Tercera gesehen [101]. Dies muß im Jahre 1582 oder 1583 Statt gefunden haben. Philipp II. hatte, nach dem Tode des Cardinals Heinrich, Portugal unterworfen, aber Antonio, Prior von Ocrato, einer der Prätendenten auf den Portugiesischen

[101]) Die Stelle lautet:

Ni mi fortuna muda
Ver en tres lustros de mi edad primera
Con la espada desnuda
Al bravo Portugues en la Tercera,
Ni despues en las naves españolas
Del mar Inglés los puertos y las olas.

Bei der geringen Präcision, mit der sich die spanischen Dichter jener Zeit auszudrücken pflegen, könnte man versucht sein, den Worten **en tres lustros** die Bedeutung: „mit drei Lustren, d. h. fünfzehn Jahre alt" unterzulegen, und dieser Sinn ist ihnen wirklich gegeben worden (s. den Artikel über Lope's Leben im 19. Bande der **Révue des deux mondes**). Dann müßte die Begebenheit, auf welche angespielt wird, in die Zeit um's Jahr 1577 fallen. Allein dies läßt sich schwerlich mit der Geschichte, die von keinem Unternehmen gegen die Azorischen Inseln in jenen Jahren meldet, in Uebereinstimmung bringen. Ich übersetze die fraglichen Worte: „während dreier Lustra", und bin der Meinung, Lope beziehe sich auf den ganzen Zeitraum, der sein Soldatenleben umfaßt, behalte aber den Anfangspunkt desselben, nämlich seinen ersten Zug nach der Afrikanischen Küste in Gedanken zurück. Dieser Zeitraum reicht von 1573 bis 1588, macht also grade fünfzehn Jahre aus.

Thron, hatte Frankreich und England in sein Interesse zu ziehen gewußt, auch auf den Azoren einen starken Anhang gefunden. Zur Unterwerfung dieser Inseln und zur Bekämpfung einer französischen Flotte, die in der Nähe derselben ankerte, ward im Jahre 1582 ein spanisches Geschwader unter dem Befehl des Marques von Santa Cruz abgesandt, das am 25. Juli bei der Insel Tercera einen glänzenden Sieg über die Franzosen davontrug [102]). Aber die Empörung der Inseln war noch nicht völlig gedämpft und veranlaßte im Juli des folgenden Jahres eine zweite Expedition unter demselben Befehlshaber, die mit der Einnahme von Tercera und der völligen Bezwingung der Azoren endigte [103]).

Die Ungenauigkeit, mit der Montalvan Lope's Verhältniß zu Dorotea, so wie dessen Theilnahme an einer der beiden erwähnten Expeditionen mit Schweigen übergeht, kann den Zweifel erregen, ob das, was er erzählt, völlig zuverlässig sei. Seine Darstellung wird uns zwar, in Ermangelung einer authentischeren, zum Leitfaden dienen, allein wir werden ihr nicht unbedingtes Zutrauen schenken, und vorzüglich darauf bedacht sein, sie durch Lope's eigne Andeutungen zu ergänzen, und, wo sie mit ihnen in Widerspruch steht, zu berichtigen.

Nach der Rückkehr von der Universität — sagt Montalvan — trat Lope als Secretär in die Dienste des Herzogs

[102]) Herrera Historia de Portugal, Lib. IV. — Mosquera de Figueroa Comentario de la jornada de las islas de los Azores, Lib. I. fol. 14 ff. — Miñana in der Fortsetzung des Mariana, Band III. Lib. VIII. Cap. 10 der Folio-Ausgabe.

[103]) Miñana, ib. Cap. 12. — Herrera, Lib. V. — Mosquera de Figueroa, Lib. II. fol. 58 ff.

von Alba. Hierdurch wird der Zeitpunkt, in dem dies geschehen, nicht genau bestimmt; auch der Name des Herzogs wird nicht angegeben; man könnte an den berühmten Feldherren denken, der allerdings noch bis 1582 lebte; allein wahrscheinlicher ist dessen Enkel, Don Antonio de Toledo, gemeint, der in vielen Werken Lope's gefeiert wird. Für diesen Herzog schrieb der Dichter seinen Schäferroman Arcadien, der zuerst 1602 gedruckt wurde, und auch entweder nicht so früh geschrieben sein kann, wie Montalvan annimmt, oder später völlig umgearbeitet worden ist, indem er Anspielungen auf spätere Begebenheiten enthält. Daß übrigens der Dichter schon im Jahre 1584 berühmt war, geht aus dem Canto de Caliope von Cervantes hervor.

Montalvan erzählt die nächsten Ereignisse folgender Maßen: Nachdem Lope längere Zeit in Diensten des Herzogs, bald in Alva, bald in Madrid gewesen war, vermählte er sich mit Doña Isabel de Urbina. Das Glück der Ehe ward aber bald durch einen unangenehmen Zufall gestört. Ein Verläumder hatte öffentlich boshafte Bemerkungen über Lope gemacht; dieser rächte sich durch ein witziges satyrisches Gedicht, das die Lacher auf seine Seite brachte; es kam zum Zweikampf, worin Lope seinen Gegner tödtlich verwundete. Er war in Folge dieses Vorfalls genöthigt, nach Valencia zu entfliehen, wo er mehrere Jahre blieb. Als er endlich nach Madrid zurückkehren konnte, fand er seine Gattin im Sterben. Ihr Verlust stürzte ihn in eine tiefe Schwermuth, aus der er sich zuletzt zu dem halbverzweifelten Entschluß emporraffte, von Neuem Kriegsdienste zu nehmen und mit der Armada gegen England zu ziehen.

Allein man hat Grund, zu argwöhnen, daß Montalvan

hier verschiedene Umstände verwirrt; seine Darstellung stimmt durchaus nicht mit den Stellen in Lope's Werken, die auf diese Periode seines Lebens Bezug haben. Suchen wir die letzteren in Zusammenhang zu bringen, so scheint sich Folgendes zu ergeben: Nachdem Lope sich von Dorotea getrennt hatte, wandte er sich zu einer andern Schönen. Dorotea und ihre Mutter, hierdurch zur Rachsucht gereizt, wußten die feile Justiz zu Verfolgungen gegen den treulosen Liebhaber zu bewegen [104]). Vielleicht gaben Schulden, in die ihn seine zerrütteten Vermögensverhältnisse gestürzt hatten, den Vorwand dazu. Er wurde in's Gefängniß geworfen, wußte sich aber der Haft zu entziehen und floh mit seinem Freunde Claudio Conde nach Valencia; hier jedoch hatten sie neue Gefahren zu bestehen; Conde ward — wir wissen nicht, aus welchem Grunde — in den Thurm de **Serranos** eingekerkert und erst nach einiger Zeit durch Hülfe seines Freundes wieder befreit. Wie lange Beide in Valencia blieben, wird nicht gesagt; sie gingen von da nach Lissabon und nahmen auf der Armada, die Philipp II. im Jahre 1588 unter dem Herzog von Medina Sidonia gegen England schickte, Dienste [105]). Lope traf auf dieser Expedition mit seinem lange von ihm getrennt gewesenen Bruder zusammen, hatte aber das Unglück, ihn, von einer feindlichen Kugel getroffen, in seinen Armen sterben zu sehen. Nach Montalvan soll während dieser Seefahrt das reizende Gedicht **la Hermosura de Angelica**, wohl die glücklichste aller Nachahmungen des Ariost, entstanden sein. Daß es während

[104]) **Dorotea, Lib. V. Philomena, P. II.**

[105]) Dedication des **Querer la propia desdicha** an Claudio Conde (**Vol. 15**).

einer Kriegsunternehmung zur See geschrieben worden sei, sagt Lope selbst in der Vorrede; allein seine Worte lassen eher vermuthen, daß er seine frühere Expedition gegen die Azorischen Inseln meine [106]). Wie aber dem auch sei, die Angelica ist erst 1602 und mit bedeutenden Veränderungen gedruckt worden, welches letztere aus den mehrfachen Erwähnungen Philipp's III. hervorgeht, der erst 1598 zur Regierung kam.

Mit den Resten der Flotte nach Spanien zurückgekehrt, scheint sich Lope (nach der **Filomena, P. II.**) zunächst eine Zeit lang in Sevilla und Toledo aufgehalten zu haben und dann nach Madrid gegangen zu sein; und, wenn nicht Alles trügt, so fand seine Vermählung mit Doña Isabel de Urbina erst nach dieser Rückkehr Statt. Die Ekloge an Claudio setzt dies außer Zweifel; denn nachdem er hier seinen Zug gegen England geschildert und von einem Liebesverhältniß, in dem er damals gestanden, in Worten gesprochen hat, die sich in keiner Weise auf eine verstorbene Frau deuten lassen, fährt er fort: „und wer hätte denken können, daß ich, aus dem Kriege zurückkehrend, ein süßes und liebevolles Weib finden würde?" [107]). Daß sich aber dies auf

[106]) „Bei einer Seereise, auf die ich mich in frühen Jahren begab, um die Waffen zu führen, führte ich, von meiner Neigung getrieben, zugleich die Feder, indem zur selben Zeit der General seine Unternehmung vollbrachte und ich die meinige. Dort unter dem Tauwerk der Galere San Juan und den Fahnen des katholischen Königs schrieb und übersetzte ich aus dem Turpin diese kleinen Gesänge, an deren Verse ich später die letzte Feile legte." Der Ausdruck „die Unternehmung vollführen" (**acabar la empresa**) deutet doch wohl auf eine andere Expedition, als jene gänzlich gescheiterte gegen England.

[107]) **Y quien pudiera imaginar que hallára**
Volviendo de la guerra dulce esposa,

seine erste Gattin bezieht, zeigt der nächste Vers, der bald erklärt werden wird.

Isabel de Urbina war Tochter des Regidors Diego de Urbina und der Magdalena de Cortinas y Salcedo, und, nach Pellicer, von Seiten der Mutter mit Cervantes verwandt[108]). Sie schloß die Ehe wider den Willen ihrer Eltern (**Dorotea, V.**). Bald nach Eingehung dieser Verbindung ward Lope in jenen Zweikampf verwickelt, der oben dem Montalvan nacherzählt worden ist, und in Folge desselben ward er aus Castilien verbannt. Es scheint nicht, daß Valencia, wie sein Panegyriker will, sein beständiger Aufenthaltsort während dieses Exils gewesen sei. Nach den Schlußworten der Comödie **El Cavallero de Illescas** muß er einige Zeit in Italien zugebracht haben[109]), was allem Anschein nach in dieser Periode gewesen ist. Rom hat er jedoch nicht gesehen (**Epistola à Juan Pablo Bonet**). In Valencia war damals das Theater durch die talent-

Dulce por amorosa
Y por trabajos cara?
— — — — —
Mi peregrinacion aspera y dura
Apolo vió pasando siete veces
Del Aries à los Peces,
Hasta que un Alva fué mi noche oscura:
Quien presumiera que mi luz podia
Hallar su fin donde comienza el dia.

[108]) Baena, Hijos ilustres de Madrid, T. I. p. 309. — Navarrete, vida de Cervantes, p. 248. — Pellicer, vida de Cerv., p. 193.

[109]) Esta historia verdadera
Que halló su autor en Italia
Del Cavallero de Illescas.
Comedias de L. d. V., P. 14.

vollen Dichter Christoval de Virues, Francisco Tarrega, Gaspar Aguilar und Guillen de Castro zu hoher Blüthe gelangt und konnte Lope's Neigung zu diesem Zweige der Dichtkunst neue Nahrung geben. Sein Freundschaftsverhältniß zu Guillen de Castro scheint auch aus dieser Zeit zu stammen[110]. Das Exil unseres Dichters dauerte sieben Jahre; seine Ehe eben so lange; Isabel de Urbina starb, „nachdem sie ihrem Gatten in die Verbannung gefolgt war und ihn in Kummer und Widerwärtigkeit als treue, muthvolle Gefährtin begleitet hatte", zu Alva am Tormes, dem Besitzthum des Herzogs von Alva[111]. Die Frucht dieser Ehe, eine Tochter Namens Theodora, starb noch vor Vollendung ihres ersten Jahres[112].

War unsere Annahme richtig, daß Lope's erste Heirath im Spätjahre 1588 Statt gefunden, so wird seine Rückkehr nach Madrid um 1595 zu setzen sein. Er trat hier oder in Toledo als Secretair in die Dienste des Marques von Malpica und in die des Grafen von Lemos; auf dem Titelblatt des **Isidro** (1599) nennt er sich auch **Secretario del Marques de Sarria**, was alle seine Biographen übersehen haben. Seine Jugendgeliebte Dorotea suchte von Neuem in Verbindung mit ihm zu treten, aber er gab ihr

110) Dedication der **Almenas de Toro, Parte 14.**

111) **Dorotea**, Buch V. — **Egloga a la muerte de Doña Isabel de Urbina por Baltasar Eliso de Medinilla**, unter den Gedichten hinter der Filomena und der oben citirte Vers aus der **Egloga á Conde**, dessen Worte **hasta que un Alva fué mi noche oscura** hiermit erklärt sind.

112) Dies geht aus einem Sonett und einem lateinischen Epigramm hervor, die sich in den **Rimas de L. d. V.** finden (**Parte I. Son. 178**).

kein Gehör, sondern vermählte sich mit Doña Juana de Guardia; wir wissen nicht genau, in welchem Jahre, doch muß es gegen Ausgang des Jahrhunderts gewesen sein. Von nun an ward sein Leben ruhiger; er verließ Madrid nur noch selten und auf kurze Zeit. In der Epistel an Matias de Porras schildert er mit den lebhaftesten Farben das Glück dieser Ehe, das durch die Geburt eines Sohnes, Carlos, noch erhöht wurde. „Jeden Morgen sah ich das keusche Antlitz meiner süßen Gattin neben mir erwachen; und dann brachte mir die Amme den kleinen Carlos, der, Rosen und Lilien im Antlitz, mir irgend einen kindischen Scherz erzählte. Bei dieser Sonne und diesem Morgenroth kleidete ich mich an. Der Knabe hüpfte um mich her, so wie ein Lamm im Morgenschein die Weide durchhüpft; und jeder kindische Einfall, den seine kleine Zunge kaum auszusprechen wußte, schien uns ein weiser Spruch und ward mit Küssen von uns belohnt. Und zufrieden, solche Morgen zu sehen nach so vielen dunklen Nächten, beweinte ich meine frühern eitlen Hoffnungen. Von da ging ich in mein Zimmer, um zu schreiben, bis man mich zum Essen rief; ich aber sagte dann oft ärgerlich, sie sollten mich nicht stören, — so groß war der Hang zur Arbeit; doch wenn dann mein Carlos kam, um mich zu holen, und meinen Augen Licht, meiner Brust Umarmungen gab, und mich an der Hand fortzog, so konnt' ich nicht widerstehen, und setzte mich zur Seite seiner Mutter an den Tisch. Ohne glänzende Dienerschaar, die hierhin und dorthin die Gerichte trägt, ohne die Tafel des Ueberflusses, mit crystallnen Schaalen und goldnen Schüsseln besetzt, spendete uns die

Armuth so viel wir bedurften, denn die Natur hat an Wenigem genug."

Der erste Schlag, der dies häusliche Glück traf, war der Tod des kleinen Carlos, der mit sieben Jahren starb. Die Ode, die der Vater auf diesen Trauerfall dichtete und in der er den Kampf der christlichen Ergebung mit der elterlichen Liebe schildert, gehört zu dem Seelenvollsten in der spanischen Poesie. Wir heben einige Stellen daraus hervor: „Diese süße Frucht meines Daseins biete ich Dir, o ewiger Vater, unter Deinem Segen demüthig vor Deinem Altar an; denn wenn von allen Opfern ein reines und demüthiges Herz das beste ist, so darf ich Dir wohl dies mein Herz, meinen Carlos, bieten. Ich liebte Dich, o Herr, seit Du mein Auge dem Lichte Deiner Erkenntniß öffnetest; da kam mein Carlos auf die Erde, und war wie eine Wolke, die mich hinderte, nach Deiner himmlischen Sonne zu schauen; und so trieb jetzt der Hauch Deiner göttlichen Hülfe mein Lebensschiff durch das Meer meiner Thränen in den Hafen des ewigen Heils; und es war gut, daß mir der entrissen ward, der mich hinderte, Dich ganz zu lieben, und daß ich Dir dies zarte Lamm zum Opfer bringen mußte. — Und du, glückseliger Knabe, der du in den sieben Jahren deines Lebens keinen Ungehorsam gegen deinen Vater geübt hast, erheitre meine trüben Augen, da du nun im Reich des Lichtes wohnst. Von der ersten Wiege bis zum letzten Bett hast du uns keine kummervolle Stunde gemacht; dein Tod ist der erste Schmerz, den du uns gibst. Wenn ich dich so heilig und so weise sah, erkannte ich in den jungen Jahren schon das Alter, das dich an die Schwelle des Grabes führte, und dachte: so endigt

der Greis, wie kann das Kind so beginnen? — Wie oft, mein süßer Knabe, fing ich dir schöne Vögel ein, verschieden an Gesang und Farben; wie oft pflanzte ich dir grüne Zweige in dein Gärtchen, und Blumen, in denen ich dein Ebenbild sah; du aber, mein Carlos, warst kaum in der reinen Luft der Morgenröthe thaubenetzt emporgeblüht, als schon die weiße Lilie welk und erstarrt zu Boden sank, um in den Himmel verpflanzt zu werden. O mit wie göttlich schönen Vöglein kannst du nun spielen, die mit bunten Flügeln durch die himmlischen Auen des ewigen Gartens flattern!"

Ein zweiter Sohn, der den Vornamen des Vaters, Lope, führte, gelangte zu höheren Jahren und trat später in Kriegsdienste [113]). Es ist schwer zu erklären, wie es zugehen mag, daß Montalvan dieses Sohnes, dessen Existenz aus mehreren Stellen von Lope's Werken und namentlich aus der Dedication des Verdadero amante hervorgeht, mit keiner Sylbe gedenkt, und daß auch Lord Holland, der doch lange Stellen aus eben dieser Dedication citirt, nicht auf die Lücke aufmerksam macht.

In der Widmung des **Remedio en la desdicha** und in den Episteln an Herrera und an Amaryllis redet der Dichter von einer Tochter, Marcela, die, fünfzehn Jahre alt, im Kloster der Barfüßernonnen vom Carmeliterorden den Schleier nahm. Montalvan spricht von eben derselben, nennt sie aber „eine sehr nahe Verwandtin Lope's," wodurch die Vermuthung entsteht, daß sie eine außereheliche Tochter des Dichters gewesen sei. Das Herz des Vaters scheint mit

[113]) Epist. a D. Francisco de Herrera.

besonderer Zärtlichkeit an diesem Mädchen gehangen zu haben, und nach den Ausdrücken, in denen er von ihr redet, muß sie von nicht gewöhnlichen Gaben gewesen sein. „Lies diesen Versuch — sagt er in der Dedication des genannten Stücks an sie — und ergänze die Fehler meiner Jugend durch deinen Geist, der trotz deines zarten Alters mit so hellem Glanze strahlt. Gott erhalte dich und mache dich glücklich, obgleich ich das kaum zu hoffen wage, wenn du von meinem Schicksal erbst; aber möge er dir wenigstens so süße Tröstungen verleihen, wie Er mir in dir gegeben hat! Dein Vater." — Die Epistel an Herrera, worin er die streitenden Empfindungen des Schmerzes und der Freude schildert, die sein Herz bei der Einkleidung der Tochter erfüllten, ist eine seiner anmuthigsten Dichtungen.

Zu dem Tode des ältesten Sohnes sollte er bald auch den Verlust der Gattin betrauern. Sie starb gleich nach der Geburt einer Tochter, Feliciana. Lope's Geist ward von diesen wiederholten Schlägen tief gebeugt. Schon vor dem letzten Trauerfalle hatte sich sein Sinn vorzugsweise der Religion zugewendet; nun beschloß er, sich ihr ganz zu widmen. „Feliciana — sagt er — hält mir in Blick und Sprache den Schmerz ihrer todten Mutter stets gegenwärtig; sie starb an ihrer Geburt; o trauriger Fall! Denn die Erinnerung an ihre große Tugend läßt mich ihr stete Thränen nachweinen, so daß keine Zeit meinen Kummer heilt; ich zeichnete mir ihr heiliges Leben auf, um mich jeden Tag in ihm zu bespiegeln; ich verließ den eitlen Glanz der Welt und wurde Priester" [114]). Er empfing die Weihe zu To-

[114]) Ep. de Belardo a Amirilis.

ledo, trat in die Congregation der Sclaven des heil. Sacraments im **Oratorio del Caballero de la Gracia**, wo er den ersten Augustsonntag 1609 Messe las; ward den 24. Januar 1610 Mitglied der vom **Oratorio de la calle del Olivar** und am 26. September 1611 in die **Orden tercera** des heil. Franciscus aufgenommen [115]).

Bevor die äußeren Umrisse von Lope's Leben weiter verfolgt werden können, möge ein Blick rückwärts geworfen werden, um seine literarische Thätigkeit insbesondere zu betrachten.

Es ist erwähnt worden, daß Lope schon als Knabe Comödien verfaßt hat. Die außerordentliche Leichtigkeit, mit der er producirte, ließ ihn auch in den Jünglingsjahren in diesem Fach gewiß nicht müssig sein, und die zahllose Menge seiner Theaterstücke zwingt beinahe zu der Annahme, daß auch die frühere Lebenszeit des Dichters an deren Hervorbringung mitgearbeitet habe. Der mächtige Einfluß dieser Stücke auf die spanischen Bühnen scheint aber erst um 1588 begonnen zu haben. Denn nach Navarrete's Forschungen ist unzweifelhaft, daß Cervantes sich auf diese Zeit bezieht, wenn er 1615 im Prolog zu seinen Schauspielen, nachdem er von seiner Thätigkeit für die Theater von Madrid gesprochen hat, fortfährt: „Ich bekam andere Dinge, mit denen ich mich zu beschäftigen hatte, ich verließ Feder und Comödien, und alsbald trat das Wunder der Natur, der große Lope de Vega, auf, und erhob sich zum Alleinherrscher der Bühne.

[115]) **Fundacion y fiestas de la congregacion del oratorio de la calle del Olivar. Por D. Josef Martinez de Grimaldo Madrid, 1657. 4. Fol. 24. — Navarrete, Vida de Cervantes, pag. 468.**

Er machte sich alle Schauspieler dienstpflichtig und unterwarf sie seiner Gerichtsbarkeit; er erfüllte die Welt mit geschickten, glücklichen und wohlerfundenen Comödien, und in solcher Menge, daß sie über zehntausend Bogen füllen; und (was mit das Außerordentlichste ist, was man sagen kann) er hat sie alle aufführen sehen, oder wenigstens erfahren, daß sie aufgeführt worden. Gibt es auch Manche (und es sind deren Viele), die gestrebt haben, einen ähnlichen Ruhm, wie seine Arbeiten, zu erwerben, so reichen sie doch alle zusammen mit dem, was sie geschrieben, nicht an die Hälfte dessen, was er allein hervorgebracht hat." Es war nicht bloß Lope's natürlicher Hang, sondern zugleich das Bedürfniß, sich Unterhalt zu verschaffen, was ihn bewog, sich vorzugsweise diesem Zweige der Literatur zu widmen. Denn keine Schriftstellerei war damals einträglicher, als die für's Theater; und waren die Summen, welche die Directoren für jedes einzelne Stück zahlten, auch nicht sehr bedeutend, so mußten sie doch durch die unglaubliche Fruchtbarkeit des Dichters zu bedeutenden Hülfsquellen werden. „Die Dürftigkeit und ich — sagt er in der Epistel an Antonio de Mendoza — wir vereinigten uns zu einem Handelsgeschäft mit Versen, und verfaßten Comödien in einem bessern Styl; ich erhob sie zuerst aus ihren niedrigen Anfängen und erzeugte in Spanien mehr Poeten, als es Atome in der Luft gibt." Von der Schnelligkeit, mit der er producirte, gibt einen Begriff, was er selbst in der Ekloge an Claudio versichert: er habe mehr als hundertmal Schauspiele in 24 Stunden geschrieben und auf die Bühne gebracht. In dieser Hinsicht mag auch eine Stelle aus Montalvan angeführt werden: „Seine Feder war immer

einig mit seinem Geiste; er erfand mehr, als seine Hand zu schreiben vermochte. Er schrieb ein Schauspiel in zwei Tagen, das der fertigste Copist nicht in der nämlichen Zeit abschreiben konnte. Zu Toledo schrieb er 15 Akte in 15 Tagen, also fünf Schauspiele. Diese las er uns in einem Privathause, und Joseph de Valdivieso war davon Zeuge. — Doch ich erzähle, was ich aus eigner Kunde weiß.

„Roque de Figueroa, der Theaterdirector von Madrid, war in solchem Verlust, daß das Theater de la Cruz geschlossen werden mußte. Es war in der Carnevalszeit und er so ängstlich, daß Lope und ich beschlossen, auf's allereiligste ein Schauspiel für ihn zu schreiben. Es war die **Tercera Orden de San Francisco.** Der erste Akt traf auf Lope, der zweite auf mich. Diese waren in zwei Tagen fertig. Der dritte Akt wurde in acht Blätter für jeden vertheilt. Es war schlechtes Wetter, ich blieb diese Nacht in seinem Hause, und, mir bewußt, daß ich ihm nicht an Werth gleich zu kommen vermochte, bemühte ich mich, ihn mindestens in Geschwindigkeit zu übertreffen. Ich stand also um zwei Uhr auf und um eilf Uhr war ich mit meinem Theil fertig. Ich suchte ihn sogleich auf, und fand ihn sehr geschäftig bei einem Orangenbaum, der vom Frost gelitten hatte. Auf meine Frage, wie es mit seiner Aufgabe stehe, antwortete er: „Ich stand um fünf Uhr auf. Seit einer Stunde bin ich mit dem Akte fertig; ich frühstückte ein wenig Schinken, schrieb eine Epistel von 50 Tercetten und wässerte dann den ganzen Garten," was mich nicht wenig wunderte. Er nahm hierauf die Papiere und las mir seine acht Blätter und die Tercette, was mich sehr erstaunt haben würde,

hätte ich nicht die Fruchtbarkeit seines Genie's und seine Beherrschung des Rhythmus und unserer Sprache gekannt."

Seine außerordentliche Fruchtbarkeit für's Theater hielt Lope'n nicht von anderer literarischer Thätigkeit ab.

„Es ging kein großes Ereigniß vorüber — sagt Montalvan — ohne daß er es durch Lobgedichte verherrlichte; er hatte ein Epithalamium für die Hochzeit jedes Großen, ein Festlied für jede Geburt, eine Elegie für jeden Tod, ein Epigramm für jeden Sieg, eine Hymne für jeden Festtag eines Heiligen. Bei allen öffentlichen Festlichkeiten erschienen Verse von ihm; bei allen literarischen Wettstreiten war er einer der Concurrenten oder der Preisrichter."

Bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte der fruchtbarste Dichter Spaniens noch nichts in den Druck gegeben; denn einige Comödien, die wider seinen Willen nach den Manuscripten der Theaterdirectoren gedruckt wurden, können nicht in Betracht kommen. Das erste Werk, mit dem er auch vor den Lesern öffentlich auftrat, ein Gedicht zur Verherrlichung des heiligen Isidor, in zehn Gesängen und in Quintillen, erschien im Jahre 1599. Hierauf folgten im Jahr 1602 zwei seit langer Zeit vollendete Dichtungen, die Arcadia, und die **Hermosura de Angelica**. Dieser Zwischenraum von der Abfassung bis zum Druck seiner Werke scheint zu bestätigen, was Don Josef Pellicer de Tovar in seiner Lobrede auf ihn sagt: „er war rasch wie der Blitz in seinen Compositionen, aber beharrlich wie der Gott Terenus in ihrer Revision." Mit wenigen Ausnahmen hat er nur publicirt, was schon lange fertig in seinem Pult gelegen hatte. Mit dem **Verdadero amante** dehnte er die Horazische Vorschrift sogar von neun auf vierzig Jahre aus.

Wenn er Comödien in 24 Stunden von dem Schreibtisch auf die Bühne wandern ließ, so rechnete er auf die minder scharfe Kritik der Zuhörer; allein er spricht mehrmals aus, daß er sie des Drucks nicht würdig halte, bevor er sie einer genauern Durchsicht unterworfen.

Mit der Angelica zugleich erschien das Epos **Dragontea**, das den Namen von dem berühmten Francis Drake führt, der vom spanischen Nationalhaß als Drache und Werkzeug des Teufels geschildert und mit Schmähungen überhäuft wird.

Im Jahre 1604 wurde durch Buchhändler-Speculation ein erster Band von Lope's Comödien nach den Bühnenhandschriften gedruckt und vom Publicum mit großem Beifall aufgenommen, wie die vielen in Valladolid, Zaragoza, Valencia, Madrid und Antwerpen veranstalteten Ausgaben beweisen; bald folgte ein zweiter Theil und auf diesen ein dritter, der gleichfalls den Titel „Comödien von Lope de Vega" führt und zwölf Stücke enthält, von denen aber nur drei unserm Dichter gehören; Nicolas Antonio und la Huerta haben arglos auch die übrigen neun dem Lope zugeschrieben. Ebenso schlichen sich auch in den etwas später erschienenen fünften Band mehrere Schauspiele von anderen Verfassern ein. Lope hat zwar verschiedentlich gegen den Mißbrauch seines Namens protestirt, aber doch, als er später sein Theater selbst herauszugeben anfing, die neuen Bände sich der Reihenzahl nach an diese unächten anschließen lassen.

Von den Ursachen der Nachlässigkeit, mit der unser Dichter, so wie die meisten seiner Zeit, den Druck seiner dramatischen Werke betrieb, ist oben gehandelt worden. Zu jenen Uebelständen, durch welche den Bühnendichtern der

Ertrag ihrer Werke so sehr beeinträchtigt ward, kam ein anderer, der auf allen Fächern der Literatur lastete. Die Verleger konnten keine bedeutenden Honorare erschwingen, weil ihr Verlagsrecht zu wenig geschützt war; denn jeder der verschiednen Theile der spanischen Monarchie hatte seine eignen Rechte und Privilegien, und ein in Castilien verlegtes Buch konnte ungestraft in Aragon, Navarra, Portugal, Neapel und den Niederlanden nachgedruckt werden. Dazu kam, daß der Preis der Bücher von Amtswegen tarirt und hierbei nicht auf den Werth der Werke, sondern lediglich auf die Kosten des Drucks und Papiers Rücksicht genommen wurde.

Als im Jahre 1600 die Theater nach zweijährigem Verschluß wieder geöffnet wurden, strömte das Volk mit neuer Begierde den Vorstellungen zu, vor allem denen von Lope's Stücken, die so ausschließlich begehrt wurden, daß man lange Zeit hindurch fast keinen Namen auf den Anschlagzetteln las, als den seinigen. Und der Dichter befriedigte das Verlangen des Publicums mit unerschöpflicher Fruchtbarkeit. Die (von Sevilla, am letzten Tag des Jahres 1603 datirte) Vorrede seines **Peregrino en su patria** zeigt, wie weit sich schon damals sein Ruhm verbreitet hatte; denn er konnte hier sagen, seine Schriften würden, seinen Neidern in Spanien zum Trotz, in Italien, Frankreich und America mit Beifall gelesen. Zugleich beschwert er sich über die Buchhändler, welche Stücke anderer Autoren unter seinem Namen druckten. Die nämliche Vorrede liefert noch ein für die Geschichte seines literarischen Wirkens wichtiges Document, ein Verzeichniß der wirklich von ihm herrührenden Comödien, das er selbst jedoch nicht für vollständig aus-

gibt, weil er sich mehrere Titel nicht mehr erinnere. Uebrigens enthält das genannte Werk in seinem prosaischen Theil einen Roman von ziemlich gewöhnlicher Art, der als Rahmen gebraucht wird, um eine Menge von Gedichten und Autos einzufassen.

Mit Lope's Eintritt in den geistlichen Stand beginnt die glänzendste Zeit seines Lebens, wenn auch nicht die glücklichste, denn er spricht noch in den spätesten Lebensjahren mit schmerzlicher Bewegtheit von dem verlorenen Familienglück. Sein Dichterruhm stieg von Stufe zu Stufe bis zur höchsten Höhe; die Fürsten und Granden Spaniens bewarben sich um seine Freundschaft; Dichter und Dichterlinge buhlten um seine Gunst; die Nation vergötterte ihn. Dessenunerachtet floh er allen äußern Glanz und theilte seine ganze Thätigkeit zwischen die Uebung seiner Pflichten als Geistlicher und die poetische Production. Er hatte eine Capelle in seinem Hause, in der er jeden Tag Messe las, außer an denen, wo er sein Amt als Priester öffentlich verwalten mußte; er fehlte bei keinem Leichenbegängniß und bei keiner Procession. Seine Wohlthätigkeit und Freigebigkeit machte sein Haus zum Zufluchtsort aller Bedürftigen; nie fand ein Armer seine Hand verschlossen. Als eines Tags ein schlecht gekleideter Geistlicher ihn um ein Almosen ansprach, bekleidete ihn Lope mit seinem eignen Priestergewande und schenkte ihm seinen Hut, obgleich er genöthigt war, auszugehen, und keinen andern bei der Hand hatte.

Seine Frömmigkeit war lebhaft und ungeheuchelt. Die redendsten Beweise davon sind seine geistlichen Gedichte, die, in verschiednen Zeiten seines Lebens entstanden, erst später erschienen; die schönsten Früchte seiner lyrischen Begeiste-

rung, zum Theil zum Tiefften und Seelenvollsten gehörend, was die christlich religiöse Muse hervorgebracht hat. Daß die Religiosität eines Spaniers jener Zeit ganz von der Engherzigkeit, die sein Land und sein Jahrhundert charakterisirten, frei sein werde, darf man freilich nicht erwarten. Bereits vor seinem Eintritt in den Priesterstand hatte Lope mit Vorliebe in der Religion Stoffe für seine Poesie gesucht. Schon während seiner zweiten Ehe schrieb er die Hirten von Bethlehem, die zuerst 1612 gedruckt erschienen. In die Prosa-Erzählung ist eine Reihe von Versen eingemischt, in denen sich ein kindlich frommer Sinn auf's liebenswürdigste ausspricht. Das Buch ist dem kleinen Carlos, dem Sohn des Dichters, mit folgenden Worten dedicirt: „Diese Prosa und diese Verse an den Christusknaben passen für deine jungen Jahre. Wenn der Herr dir deren eine große Zahl vergönnt, so erinnere dich, daß, wenn ich in der Zeit meines Irrthums ein weltliches Arcadien dichtete, ich nun enttäuscht dieses schreibe. Beginne in diesem Christus, indem du seine Kindheit liesest; er wird dich lehren, wie du dich in der deinen zu verhalten hast. Möge er dich beschützen."

Man könnte aus diesen Zeilen schließen, daß Lope der weltlichen Poesie gänzlich entsagt habe. Aber dem war nicht so. Wenn er in Stunden der Andacht die Religion für den einzig würdigen Gegenstand der Begeisterung hielt, so konnte sich seine Phantasie in minder ernsten Augenblicken doch nicht enthalten, mit den verschiedenartigsten Stoffen zu spielen. Und so fuhr er in der Composition und Herausgabe aller Arten von lyrischen, epischen und dramatischen Dichtungen auch als Priester mit unerschöpf

licher Fruchtbarkeit fort. Seine zahllosen lyrischen Gedichte, in verschiednen Sammlungen gedruckt, enthalten, wie alle seine Werke, viel Köstliches unter vielem Mittelgut. Im Jahre 1609 hatte er sein „erobertes Jerusalem" vollendet, bei dem es auf einen Wettkampf mit Tasso angelegt war, wie früher bei der Angelica mit Ariost. Der Gegenstand ist aber von dem des Tasso verschieden und zur Verherrlichung des spanischen Namens ersonnen; denn ein Kreuzzug unter Alphons VIII. von Castilien hat nie Statt gefunden; der Titel bezieht sich auf die Wiedereinnahme Jerusalems durch Saladin. Lope legte besondern Werth auf dieses Werk und sagt, daß er es mit Ernst gearbeitet und mit Strenge gefeilt habe. Diese Feile aber läßt sich dem Gedicht am wenigsten ansehen, denn sein Hauptfehler ist die endlose Breite und die Uebermenge der Episoden unter denen der Faden der Haupthandlung oft ganz verschwindet. Sieht man indessen von diesem Grundmangel des Ganzen ab, so kann man vielen Einzelheiten seine Bewunderung nicht versagen; dahin gehören: die abenteuerliche, aber überaus geniale Schilderung des Tempels des Ehrgeizes im fünften Gesang; die Beschreibung der Pest und des Todes der Sibylla eben da; die Liebesgeschichte des Gloridant und der Brazaide und der Streit der Ritter um das Schwert des Don Juan de Aguilar, im zehnten; die Episode von der Jüdin Rachel, im neunzehnten Gesang, u. s. w. Solche Glanzstellen waren es vermuthlich, die den Italiener Marino (den Verfasser des Adone) bestimmten, Lope's Jerusalem über das des Tasso zu stellen.

Eine der vielen literarischen Akademien, die um diese Zeit in Spanien bestanden, drückte im Jahre 1609 den

Wunsch aus, daß der gefeiertste Schauspieldichter ihr seine Ansichten über die Regeln der dramatischen Kunst mittheilen möge. Auf diese Veranlassung verfaßte Lope seine „neue Kunst, in jetziger Zeit Comödien zu machen," ein interessantes Werkchen, das bei dem Versuche, seinen Charakter als Dramatiker zu bestimmen, nicht übersehen werden darf und unten näher besprochen werden soll [116]).

Um diese Zeit wurde Lope in verschiedne literarische Streitigkeiten verwickelt, die meistens aus dem kleinlichen Neide minder berühmter Schriftsteller über seinen immer wachsenden Ruhm hervorgingen. Góngora, ein witziger und talentvoller Mann, dessen Jugendwerke, Romanzen und Lieder im spanischen Nationalstyl, zum Theil zu dem Meisterhaftesten gehören, was in dieser Art gedichtet worden ist, wurde durch die geringe Gunst, die das Publicum ihm schenkte, zu satyrischen Angriffen auf seine beliebteren Zeitgenossen aufgereizt und verschonte auch Lope'n nicht. In einem Sonett rieth er ihm, alle seine Werke auszustreichen, außer dem heiligen Isidor, der nur seines Gegenstandes wegen verschont bleiben soll, und zu dem Unglück Jerusalems, unter dem Joch der Ungläubigen zu sein, nicht auch noch das zu fügen, von ihm besungen zu werden. In einem zweiten machte er sich über ein allerdings seltsam

[116]) Dieze zum Velasquez und Navarrete im Leben des Cervantes setzen den **Arte nuevo de hacer comedias** in's Jahr 1602; Moratin gibt 1609 als die Entstehungszeit an, und diese Angabe scheint die richtigere zu sein, denn die Zahl der von ihm verfaßten Comödien, die Lope hier nennt, stimmt ungefähr mit der, die Pacheco in seiner der **Jerusalen conquistada** beigegebenen Lobrede auf den Dichter nennt, und übersteigt bedeutend die Summe, welche 1603 in der Vorrede zum **Peregrino** angegeben wird.

buntscheckiges Sonett von Lope lustig, das aus mehreren Dichtern in vier Sprachen zusammengeflickt ist. „Ums Himmels willen, Bruder Lope — heißt es in diesem Epigramm — streich mir dein Sonett aus Versen von Ariost und Garcilaso aus, und schreib mir nicht solch Zeug in vier Sprachen, damit nicht vier Nationen sehen, daß du faselst!" Wahrhaft hämisch aber war ein drittes, in dem er sich Angriffe auf die persönlichen und Familienverhältnisse des Dichters erlaubte, sich über sein Wappenschild lustig machte, das unter seinem Portrait vor dem Peregrino gestochen war u. s. w. Lope setzte diesen leidenschaftlichen Angriffen Ruhe und Mäßigung entgegen. „Ich liebe, die mich lieben — sagt er in einer seiner Episteln — aber hasse nicht, die mich hassen." Als aber seine Gegner sich später jener geschraubten und schwülstigen Schreibweise ergab, die unter dem Namen Gongorismus oder Estilo culto zur Genüge berüchtigt ist, glaubte er, dem Verderben, das von hier aus die spanische Literatur bedrohte, entgegen treten zu müssen. Bei jeder passenden Gelegenheit schwang er die Geißel der Satyre gegen die Cultos und parodirte in seinen Comödien ihren unverständlichen Galimathias durch den Mund geistloser Stutzer. Auch unter seinen kleinern Gedichten finden sich viele Spottverse gegen die neue Sekte; so ein Sonett, ganz im Culto-Styl, in welchem es am Ende heißt: „Verstehst du, Fabio, was ich eben sagte?" — „Wie sollte ich es nicht verstehen!" — Du lügst, Fabio, denn ich, der ich es sage, verstehe es selber nicht." In einem andern Sonett beschwört er den Cultus-Teufel, daß er aus einem von ihm Besessenen entweiche und ihm das Vermögen lasse, seine vaterländische Castilische Zunge zu reden. Mit Ernst und Ruhe prüfte er

endlich (1621) den neuen Styl in dem **Discurso de la nueva poesia**, in welchem folgendes strenge, aber treffende Urtheil über Góngora und dessen Schule ausgesprochen wird: „Er wollte die Kunst und selbst die Sprache mit Verzierungen und Figuren bereichern, auf die man vor ihm gar nicht verfallen war. Wenn es, wie man behauptet hat, seine Absicht gewesen ist, von Niemanden verstanden zu werden, so hat er nach meiner Meinung seinen Zweck vollkommen erreicht. Viele haben sich, durch den Reiz der Neuheit verführt, dieser Gattung von Poesie in die Arme geworfen; und vielleicht nicht mit Unrecht, denn in der gewöhnlichen Schreibweise würden sie Zeit ihres Lebens keine Dichter geworden sein, in der neuen aber wird man es in Tagesfrist. Mit einigen Inversionen, vier Sentenzen, sechs lateinischen Worten und eben so vielen pomphaften Phrasen fühlen sie sich so hoch erhaben, daß sie sich selbst nicht mehr kennen noch verstehen. Ein Werk aus lauter Figuren zusammenzuschreiben, ist eben so fehlerhaft, als wenn eine Frau, welche sich schminkt, die Schminke nicht auf den Wangen, sondern auf der Nase, der Stirn und den Ohren anbringen wollte. In der That gleicht ein Machwerk von Tropen und Bildern einem aufgeblasenen hochgefärbten Gesicht nach Art der Engel, die bei'm jüngsten Gericht die Posaunen blasen, oder der vier Winde auf den Landkarten. Man sagt wohl, schönklingende Worte und rednerische Figuren seien ein Schmuck für die Rede, wie Email für das Gold; gut! aber wenn das Email das ganze Gold bedeckt, so wird es nicht mehr ein Schmuck, sondern eine Verunstaltung desselben sein. Manche gute Köpfe Spaniens haben sich durch dies gefährliche Beispiel verderben lassen, und

mancher ausgezeichnete Dichter, der, wenn er nach seinen natürlichen Kräften und in der ihm eigenthümlichen Sprache geschrieben hätte, den allgemeinsten Beifall verdient haben würde, hat, indem er zum Culto-Styl überging, Alles verloren und sich selbst mit."

Trotz der Schärfe dieser Kritik ließ Lope in derselben Schrift dem entschiedenen Talent Góngora's volle Gerechtigkeit widerfahren, und dedicirte ihm zwei Jahre später (1623) das Schauspiel **Amor secreto hasta zelos** (B. **XIX**), indem er ungeheuchelte Hochachtung vor seinem Geist und Charakter aussprach.

Man hat in neuerer Zeit auch von einem Streit zwischen Cervantes und Lope gesprochen und bald Jenen, bald Diesen der Ungerechtigkeit gegen den Anderen beschuldigt. Allein es genügt, einen Blick auf die Werke der beiden größten Dichter ihrer Zeit zu werfen, um sie von dem Verdacht gereinigt zu sehen, aus Eifersucht ihr gegenseitiges Verdienst verkannt zu haben. Der scheinbare Hader zwischen Beiden ging nicht von ihnen selbst, sondern von den kleinen Geistern jener Zeit aus, welche unter dem Vorwande, für das Interesse jener gefeierten Namen zu kämpfen, ihren eignen Leidenschaften in Zänkereien Luft machten, wie die Mittelmäßigkeit sie von jeher geliebt hat. Cervantes hatte in der Musterung von Don Quijote's Bibliothek, und vor Allem in dem Urtheil des Canonicus über die dramatische Literatur manche Eitelkeit verletzt, und allerdings auch Lope'n nicht mit uneingeschränktem Lobe überschüttet. Einer der blinden Anhänger des Letztern nahm an, daß die oben erwähnten satyrischen Sonette aus derselben Quelle geflossen seien, und antwortete durch ein Pas-

quill voll boshafter und witzloser Schmähungen gegen den Verfasser des Don Quijote. Obgleich nun jene Sonette in zwei alten Handschriften der Madrider Bibliothek dem Góngora zugeschrieben werden, dem sie auch dem Styl nach unverkennbar angehören, hat la Huerta das eine derselben von Neuem als ein Product des Cervantes abdrucken lassen und ihn auf diesen Grund hin der Ungerechtigkeit gegen seinen großen Zeitgenossen geziehen.

Auch der fingirte Avellanada, der böswillige Feind des Cervantes und Verfasser des unächten zweiten Theils von Don Quijote, gab vor, eine Lanze für Lope gegen dessen Feind zu brechen. Aber alle diese Machinationen konnten das gute Vernehmen der beiden großen Männer nicht stören. Wenn Cervantes nicht immer mit Lope zufrieden war und unverhohlen sein Bedauern aussprach, daß der überfruchtbare Liebling des Publicums seinen bleibenden Ruhm nicht selten der augenblicklichen Popularität opfere, so sagte er in weit gelinderen Ausdrücken dasselbe, was Lope oft selbst eingestand; und gerade diese Aufrichtigkeit bewährt um so mehr die Aechtheit des großen Lobes, das er ihm in fast allen seinen Werken spendet, von dem **Canto de Caliope** an, wo er den kaum zweiundzwanzigjährigen Lope preist, bis zur Reise auf den Parnaß, wo er ihn einen ausgezeichneten Dichter nennt, den in Prosa und Versen Keiner übertreffe, ja nur erreiche. Und ebenso war Lope stets bereit, die Verdienste seines vermeintlichen Gegners anzuerkennen, wie man sich aus zwei Stellen der Dorotea, aus der Dedication seiner ersten Novelle und dem **Laurel de Apolo** überzeugen kann.

Die edle Mäßigung, mit der Cervantes aussprach, was nach seiner Ueberzeugung an Lope zu tadeln war, und die

gewiß das beste Zeugniß seiner reinen Triebfedern ist, tritt um so klarer hervor, wenn man sie mit den bittern Kritiken vergleicht, die andere Schriftsteller über den Liebling des Tages ergossen. Als die heftigsten unter diesen Gegnern Lope's sind Christoval de Mesa, Micer Andres Rey de Artieda, Esteban Manuel de Villegas und Christoval Suarez de Figueroa zu nennen; hauptsächlich war es die Unregelmäßigkeit seiner Comödien, was sie zum Zielpunkt ihrer Angriffe machten; aber diese waren so ganz auf einseitige Vorurtheile und Halbverständniß der Aristotelischen Regeln gestützt, daß sie nur selten wahrhafte Blößen treffen konnten [117]).

Auch verhallten diese einzelnen tadelnden Stimmen ganz in dem lauten Beifall des Publicums. Die Bewunderung Lope's stieg von Stufe zu Stufe bis zur Anbetung. Die Idee von Trefflichkeit war so innig an seinen Namen geknüpft, daß man ihn gebrauchte, um irgend etwas in seiner Art Vollkommnes zu bezeichnen. Ein Lope-Schmuck, ein Lope-Diamant, ein Lope-Gemälde waren die Mode-Ausdrücke für den höchsten Grad von Vortrefflichkeit [118]). Gelehrte und Freunde der Poesie drängten sich aus allen Gegenden der Halbinsel nach Madrid, um den Wundermann zu sehen, und selbst Italiener begaben sich in der einzigen Absicht, den großen Dichter kennen zu lernen, nach

[117]) Christoval de Mesa, Rimas 1611, fol. 187 und 216. — Artieda, Discursos y epigramas, fol. 87. — Villegas, Eroticas, epist. VII. — Figueroa, el Pasagero. Madrid, 1617. fol. 103 und 108.

[118]) Pinelo, Anales de Madrid, Manuscr. vom Jahr 1635. — Francisco Manuel de Melo, Apologos Dialogales 1657, pag. 335. — Quevedo vor den Obras de Burguillos. — Montalvan l. c.

Spanien [119]). Sobald Lope sich nur auf der Straße zeigte versammelte sich das Volk, um ihn anzustaunen, und selbst der König blieb ehrfurchtsvoll und bewundernd stehen, wenn er dem seltenen Manne begegnete. Klugheit forderte jeden Schriftsteller auf, in diese allgemeine Bewunderung einzustimmen, oder sie wenigstens nicht zu stören. Pedro de Torres Ramila, Geistlicher und Lehrer der Grammatik in Alcalá de Henares, hatte eine Schrift voll bitterer Schmähungen gegen Lope verfaßt, konnte aber in Spanien keinen Verleger finden; das Libell wurde 1617 unter dem Titel **Spongia** in Paris gedruckt. War der Angriff heftig, so blieben ihm die Anhänger des Angegriffenen in ihrer Antwort an Wuth und Leidenschaftlichkeit nichts schuldig. Francisco Lopez de Aguilar, Presbyter und Ritter des Ordens vom h. Johannes, und Alonso Sanchez, Professor des Griechischen, Hebräischen und Chaldäischen an der Uni-

[119]) Fabio Franchi, der Herausgeber der italienischen Trauerschriften auf Lope's Tod, erzählt: **Negli anni del 30. 31. 32, che mi trovai in Madrid conobbi e praticai il famosissimo Poeta Spagnuolo Lope de Vega, e sebbene mio principal fine di andare in Spagna doveva essere per conoscere quest' insigne uomo, fu almeno la cosa, che portai più raccommandata al mio desiderio, e con ragione, perchè trovai in quel fertilissimo Ingegno ed erudito soggetto, che la fama era minore del suo merito. Lo praticai secretamente e posso dire, che in tre anni nessuna Commedia sua usci in Teatro, che io non la sentissi una o due volte, trovando sempre che ammirar di nuovo. In fine ricco di tutte le sue opere stampate e di molte manuscritte ed obbligato delle sue cortesie me ne tornai in Italia, dove feci invidia a quelli, que mi sentivano dire aver praticato il gran Lope de Vega. Dopo continuai seco la corrispondenza, finchè intesi il suo passaggio a miglior vita. — Essequie poetiche** in den **Obras sueltas T. XXI pag. 3.**

versität zu Alcalá, verfaßten eine Gegenschrift unter dem Titel **Expostulatio Spongiae**, in der sie ihren Meister mit den ungemessensten Lobsprüchen überhäuften. Weit entfernt, die dramatische Kunst verletzt zu haben, sei Lope selbst der Inbegriff aller dramatischen Kunst; Ramila aber verdiene wegen seiner literarischen Ketzerei, öffentlich gepeitscht und dann aufgehängt zu werden. Auch der berühmte Mariana, der sonst dem Theater nicht gewogen war, verfaßte ein griechisches Epigramm, worin der Kritiker ein aufgeblasener Dummkopf, ein Plagiator und Galgenstrick genannt wurde; und Mariner von Valencia ein lateinisches, in dem er sehr höflich sagte, Ramila sei ein Esel an Stimme und Seele, vom Kopf bis zu den Füßen, kurz ein Esel in Allem.

Weit feiner wußte Lope selbst seine Gegner abzufertigen. Auf den Titel eines seiner Werke ließ er einen Roßkäfer stechen, auf der Blume sterbend, die er angreifen wollte; darunter stand das Distichon:

Audax dum vegae irrumpit scarabaeus in hortos
Fragrantis deriit victus odore rosae.

Auf eben diesen Streit ist wohl die frostige Allegorie vom Streit der Drossel mit der Nachtigall im zweiten Theil der Philomena zu deuten. Dies Gedicht erschien 1621, mag aber etwas früher verfaßt sein.

Die Sammlung von Lope's Comödien war bis zu acht Bänden angewachsen. Da sie ohne Redaction des Dichters gedruckt wurde, konnten mannigfaltige Verstümmelungen nicht fehlen. Aus diesem Grunde entschloß sich Lope im Jahre 1617, selbst eine ächte Ausgabe zu veranstalten, die mit dem neunten Theil der ganzen Sammlung

beginnt. In der Vorrede zu diesem Bande sagt er, nur die verunstalteten Abdrücke seiner Stücke bewögen ihn, sie selbst herauszugeben, obgleich sie nicht in der Absicht geschrieben seien, der Kritik des lesenden Publicums unterworfen zu werden. Er versah von nun an jeden Band mit einer Vorrede, revidirte die Comödien und besorgte auf diese Art die Herausgabe von zwölf Bänden (Band 9 bis 20) oder hundert und vierundvierzig Comödien, welche mithin als die correctesten und zuverlässigsten der Sammlung anzusehen sind.

Als Philipp IV. im Jahre 1621 den spanischen Thron bestieg, fand er Lope'n im Besitz einer unbegränzten Autorität über Schauspieler und Publicum. Als leidenschaftlicher Freund des Theaters schenkte er allen dramatischen Dichtern von einiger Bedeutung seine Gunst, richtete aber natürlich seine größte Aufmerksamkeit auf den gefeiertsten von allen. Doch der junge Monarch liebte in der Schauspielkunst vorzüglich das äußerlich Glänzende und errichtete in seinem Palast von **Buen Retiro** ein Theater, das an Pracht der Einrichtung und der Decorationen und an Vollkommenheit der Maschinerie alle übrigen Bühnen übertraf. Besonders willkommen waren ihm daher Schauspiele, die zur Entfaltung dieses glänzenden Apparats Gelegenheit gaben, und er fand Dichter genug, die dergleichen nach seinem Wunsch verfaßten. Um dem Sinn des Königs zu entsprechen, schrieb auch Lope einige derartige Stücke, wie **La selva sin amor**, **El vellocino de oro**, **Adonis y Venus**, **El Labirito de Creta**. Aber besondere Neigung konnte er nicht zu dieser Gattung fassen. Er scheint richtig gefühlt zu haben, daß dergleichen Theaterpomp das Wesent-

liche der dramatischen Kunst eher erdrücke, als fördere. In der Vorrede zum 16. Bande der Comödien läßt er das Theater sich beklagen, daß Directoren, Dichter und Publicum zu vielen Werth auf Coulissenkünste und Augenreize legten.

Im Jahre 1618 ward Lope zum apostolischen Protonotar beim Erzbisthum Toledo ernannt; allem Anschein nach eine bloße Ehrenstelle ohne wirkliche Functionen. Schon seit längerer Zeit war er auch Familiar der Inquisition, ein Titel, der von allen denen gesucht wurde, welche die Reinheit ihres Stammes nach spanischen Begriffen außer allen Zweifel stellen wollten.

Die Productivität unseres Dichters scheint mit den Jahren eher zu- als abgenommen zu haben; selten verstrich ein Monat, ja eine Woche, daß er nicht ein Stück auf die Bühne brachte; selten ein Jahr, daß er nicht noch irgend ein anderes literarisches Werk herausgab. Bei den poetischen Wettkämpfen, die in den Jahren 1620 und 1622 zur Feier der Beatification und Canonisation des h. Isidorus veranstaltet wurden, übertraf er alle Concurrenten der Preisschriften in der Zahl der Producte. Für jede Dichtungsart war ein Preis ausgesetzt, derselbe Dichter aber konnte nur einen gewinnen. Lope erhielt beide Male den der Ode; aber seine fruchtbare Muse, hiermit nicht zufrieden, lieferte, außer einer Menge von Sonetten und Romanzen auf den Gegenstand der Feier, noch zwei Comödien, die das Leben des Heiligen darstellten und während der Festlichkeiten zu seinen Ehren aufgeführt wurden. Auch gab er eine Beschreibung der Feste nebst einer Sammlung der Preisgedichte heraus.

Nicht lange nachher (1623) erschienen die Circe, ein mythologisches Gedicht in drei Gesängen, und 1624 die **Triumfos divinos**, welche nach dem Muster der Triumphe des Petrark gebildet sind, aber ausschließlich religiöse Gegenstände verherrlichen. Vor den letzteren befinden sich zwei empfehlende Sonette von seinen Kindern, Lope Felix und Feliciana Felix de Vega.

In die nämliche Zeit fallen noch seine zum Theil vortrefflichen Novellen in Prosa; ein historisches Gedicht von dem wunderthätigen Bilde der **Virgen de la Almudena**; ein mythologisches „Proserpina," das nicht mehr vorhanden zu sein scheint; ein anderes, **Orfeo**, das unter Montalvan's Namen gedruckt ist, aber nach N. Antonio von Lope sein soll, der es seinem jungen Freunde überlassen habe, um diesen berühmt zu machen; die Gedichte **la mañana de San Juan** und **la Rosa blanca**; endlich zahlreiche kleine Poesien geistlichen und weltlichen Inhalts, Sonette, Romanzen, Canzonen, Episteln u. s. w., die, so wie die aus seiner früheren Periode, hier nicht namhaft gemacht werden können [120]).

Des Lobes überdrüssig und befürchtend, er habe den Beifall des Publicums mehr der Mode als dem wirklichen Gehalt seiner Schriften zuzuschreiben, entschloß er sich zu dem Experiment, seine „Selbstgespräche mit Gott" unter dem fingirten Namen eines D. Gabriel Padocopeo herauszugeben. Indessen erlangte dieses Werk von ganz ascetischem Inhalt eben so viel Ruf und fand eben so viel Beifall, wie seine früheren Producte.

[120]) Man findet dieselben, so wie überhaupt die nicht-dramatischen Werke des Lope de Vega, beisammen in den **Obras sueltas de L. d. V. Madrid, 1776 ff.**, 21 Bände in 4.

Im Jahre 1627 publicirte er die **Corona trágica**, ein historisches Gedicht zur Ehrenrettung der unglücklichen Maria Stuart, für dessen Dedication an Papst Urban VIII. er zum Doctor der Theologie und zum Ritter des Johanniterordens ernannt wurde. Auf die letztere Auszeichnung bezieht sich der Titel **Frey**, den er von jetzt an seinem Namen hinzufügte.

Sein 1630 erschienener **Laurel de Apolo** in neun Gesängen oder Silvas ist ein weitschweifiges und ermüdendes Encomium auf fast alle damals irgend berühmten Poeten Spaniens, die als Bewerber um den Lorbeerkranz dargestellt werden, den Apoll zu spenden hat. Man kann diesem seltsamen Machwerk, das mit der Poesie nicht viel gemein hat, kaum einen anderen Werth beilegen, als daß es uns Namen und hie und da auch Notizen von 330 spanischen Dichtern aufbewahrt hat.

Die beiden letzten Werke, die Lope selbst der Presse übergab, waren die oftgenannte Dorotea (1632), die er selbst das liebste Kind seiner Muse nennt, und eine Sammlung meist früher entstandener burlesker Gedichte, für die er den fingirten Namen **Tomé de Burguillos** annahm. Unter den beinahe ohne Ausnahme vortrefflichen Stücken dieses Bandes befindet sich auch das berühmte komische Epos, die Gatomachie. Die Meinung Einiger, welche Lope nur für den Herausgeber hält und einen wirklichen Burguillos als Verfasser annimmt, scheint sich auf gar keine zureichenden Gründe berufen zu können; schon Quevedo spricht in seiner der ersten Ausgabe vorgedruckten Approbation des Buches ziemlich unverholen aus, daß er unseren Dichter und den vorgeblichen Autor für dieselbe Person halte.

Mit dem 20. Bande (1625) hatte Lope die Fortsetzung

der Herausgabe seiner Comödien abgebrochen, man weiß nicht recht, aus welchen Gründen. Zwar lesen wir bei Montalvan, er habe aus Gewissensscrupeln in den letzten Jahren seines Lebens der dramatischen Poesie entsagt; allein es ist gewiß, daß er noch bis in's Jahr 1631 fortgefahren hat, für's Theater zu schreiben, denn noch im Sommer dieses Jahres verfaßte er auf Ansuchen des Herzogs von Olivarez eine Comödie, die in der St. Johannisnacht vor Philipp **IV.** aufgeführt wurde [121]), und in der um dieselbe Zeit geschriebenen **Egloga a Claudio** gibt er die Zahl seiner Comödien auf eine so ungleich höhere Summe an, als in dem Vorbericht zu dem erwähnten Bande, daß man zu der Annahme gezwungen wird, seine Thätigkeit in diesem Fache habe sich in den dazwischen liegenden Jahren eher gesteigert als vermindert.

Montalvan, der in dieser Zeit täglichen Umgang mit ihm gepflogen zu haben scheint, schildert sein Leben als äußerst eingezogen. Mit größter Strenge unterzog er sich der Ausübung aller Pflichten, die ihm als Geistlichen und Mitglied der verschiedenen Congregationen oblagen; er las jeden Morgen Messe, theils in der Capelle seiner Wohnung, theils in der Parochialkirche, theils, aus Anhänglichkeit gegen seine Tochter Marcela, im Kloster der Barfüßerinnen; er besuchte die Hospitäler, um den Kranken den letzten Trost zu spenden, und fehlte bei keinem Leichenbegängniß; man erzählt sogar, er habe einmal bei einem solchen selbst den Todtengräberdienst versehen [122]). Die liebste Er-

[121]) Pellicer, l. c., I. p. 177.

[122]) Oracion á la muerte de Lope de Vega por el Doctor Luis Cardoso.

holung, die er sich von seinen Arbeiten gönnte, war die Cultur eines kleinen Gartens, den er neben seiner Wohnung besaß.

Von der Zärtlichkeit, mit der Lope an seinen Kindern hing, und von der liebevollen Besorgniß, mit der er ihr Schicksal verfolgte, sind seine Episteln ein redendes Zeugniß; überhaupt muß man diese Episteln lesen, um den großen Dichter auch als Menschen lieben zu lernen. Marcela war, wie wir wissen, etwa seit 1622 durch die Klostermauern von ihm getrennt. Um dieselbe Zeit hatte ihn auch der junge Lope Felix verlassen und war unter dem Marques von Santa Cruz, Sohn ebendessen, unter dem unser Dichter seine ersten Waffenthaten verrichtet hatte, in Kriegsdienste getreten (**Epist. à D. Franc. de Herrera**). Es scheint, daß dieser junge Mann, den man auch unter den Concurrenten bei dem ersten Wettstreit zu Ehren des h. Isidor antrifft, eine Zeit lang geneigt gewesen war, sich ganz der Poesie zu widmen; aber der Vater hatte ihn, wie aus den an ihn gerichteten Worten vor der Comödie **El verdadero amante** (**C. d. L. d. V.**, B. **XIV.**) hervorgeht, hiervon abzubringen gesucht. „Wenn du — lauten diese Worte — wovor Gott dich behüte, Neigung zum Versemachen bekommen solltest, so laß das Dichten wenigstens nicht dein Hauptstudium sein, denn es würde dich von Wichtigerem abziehen und dir keinen Vortheil bringen. Du brauchst kein anderes Beispiel zu suchen, als meines; denn wie viele Jahre du auch leben magst, du wirst nicht dahin gelangen, den Herren deines Vaterlandes so viele Dienste zu leisten, wie ich; und welcher Lohn ist mir dafür zu Theil geworden? Ich habe, wie du weißt, nichts als ein armes Haus, ein

armes Bett, einen armen Tisch und ein Gärtchen, dessen Blumen meine Sorgen zerstreuen. Ich habe neunhundert Comödien geschrieben, zwölf Bücher über verschiedne Gegenstände in Prosa und Versen und so viele einzelne Papiere über vermischte Gegenstände, daß das Gedruckte niemals die Summe dessen, was noch zu drucken ist, erreichen kann; und ich habe mir Feinde, Tadler, Nachstellungen, Neid, Nachrede, Mißbilligungen und Sorgen zugezogen, die kostbarste Zeit verloren, und kann dir nun, da das Alter genaht ist, nichts hinterlassen, als diese unnützen Rathschläge. Diese Comödie, el verdadero amante, wollte ich dir widmen, weil ich sie in deinem Alter geschrieben habe; obgleich sie damals gepriesen wurde, wirst du daraus ersehen, wie schwach mein Anfang gewesen, und ich mache dir zur Bedingung, daß du sie dir nicht zum Vorbilde nehmest, um von Vielen gehört, von Wenigen geachtet zu werden." Als der Sohn sich bald darauf, der Dichtkunst entsagend, in's Kriegsleben begab, scheint indessen der Vater beinahe Reue über seine nur allzu treu befolgten Rathschläge empfunden zu haben.

Die oben citirte Stelle ist für Lord Holland (aus dem fast alle uns bekannte biographische Artikel über Lope geflossen sind) ein Anlaß gewesen, unseren Dichter des Undanks und der Ungenügsamkeit zu zeihen, daß er, vom Volke vergöttert, von den Großen gesucht, mit Ehren und Pensionen überhäuft, doch sein Glück nicht seinen Verdiensten gleich geachtet habe. Zur Begründung seiner Anklage führt der englische Autor die Summen an, die nach Montalvan durch Lope's Hände gegangen sind. Aber was folgt am Ende aus diesen Angaben, die man bei Montalvan's Neigung

zu Vergrößerungen und nach Analogie seiner übrigen Zahlenanführungen, auf die wir bald kommen werden, noch allen Grund hat, für sehr übertrieben zu halten? 80,000 Ducaten für Comödien, 6000 für Autos, 1100 an Honorar für die übrigen Schriften, 10,000 an Geschenken von verschiednen Großen — zusammen 97,000 Ducaten oder das Aequivalent von etwa 250,000 Franken heutigen Geldes; diese Summen, auf ein dreiundsiebzigjährige Leben oder wenigstens auf eine fünfzigjähriges Schriftstellerlaufbahn vertheilt, und dazu 740 Ducaten jährlichen Einkommens in Pfründen, mögen wirklich kaum hinreichend gewesen sein, um Lope's Bedürfnisse, die Erziehung und Unterhaltung seiner Kinder und seinen Hang zur Wohlthätigkeit zu bestreiten. Seine Freigebigkeit gegen die Armen war so groß, daß seine Wohnung von allen Bedürftigen als ihre Zufluchtstätte angesehen wurde. Und wenn er die Almosen vielleicht zu verschwenderisch vertheilte, kann das einen Flecken auf seinen Charakter werfen? Es ist gewiß, daß er sich und seine Familie hintansetzte, um Anderen geben zu können; als seine Tochter Feliciana sich (gegen 1630) mit D. Luis Usategui vermählte, war er unvermögend, ihr eine Mitgift zu geben und sah sich genöthigt, die Freigebigkeit des Königs um eine solche anzusprechen. — Was nun die Klagen über Verkennung seines Talents, über kurzsichtige Tadler, die er sich zugezogen, anbetrifft, so beziehen sich diese ohne Zweifel auf die damals (1620) erst kurz vorhergegangenen litera-

[123]) Wie gedankenlos Montalvan diese Zahlen hingeschrieben hat, geht daraus hervor, daß er zuerst die Geschenke der Großen, die Lope überhaupt empfangen, auf 10,000, und dann die des Herzogs von Sessa allein auf 24,000 Ducaten taxirt.

rischen Streitigkeiten, deren oben gedacht wurde, und können in Hinsicht auf die hämischen Angriffe eines Ramila, Góngora u. s. w. nur für völlig begründet gehalten werden. Lope de Vega kannte und fühlte sein Verdienst und der Gedanke an das, was er geleistet hatte, durfte seine Brust mit stolzem Selbstbewußtsein erfüllen; aber nichts kann grundloser sein, als der auf ihn gewälzte Vorwurf der schriftstellerischen Eitelkeit. Er selbst kritisirte seine Werke schärfer als es irgend einer seiner Gegner vermochte; er floh den äußeren Glanz und die Ehrenbezeigungen und sagte zu einem Bischof, der ihn zu sich einlud: „wenn Ew. Gnaden wollen, daß ich Sie häufiger besuchen soll, so müssen Sie weniger Umstände mit mir machen;" in der Zeit endlich, als sein Dichterruhm auf dem Gipfel stand (den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens), als alle getheilten Meinungen sich in einen einstimmigen Chor des Lobes und der Bewunderung für ihn verwandelt hatten, als das Volk, dessen Abgott er war, sich, wo er nur erschien, um ihn versammelte, als Gelehrte und Leute aller Stände sich aus allen Gegenden Spaniens nach Madrid drängten, um ihn zu sehen, und selbst der König auf den Straßen stehen blieb, um den „Phönix von Spanien" das „Wunder der Natur" zu betrachten, ließ er die Worte des Seneca „Laudes et injuria vulgi in promiscuo habendae sunt" unter sein Portrait setzen.

Im Beginn des Jahres 1635 war Lope von zwei ihn tief betrübenden Ereignissen betroffen worden, deren auch nur eines, wie Montalvan sagt, genügt haben würde, den kräftigsten Geist zu beugen. Was dies für Begebnisse gewesen seien, wird uns nicht gemeldet; wenn man Vermuthungen wagen darf, so war das eine der Tod des jungen

Lope Felix, von dem außer Zweifel zu sein scheint, daß er den Vater nicht überlebt hat. Wie dem auch sei, es ist gewiß, daß die Lebenskraft unseres Dichters von diesem Zeitpunkt an wie gebrochen war. Am 6. August, nachdem er mit Montalvan und einem der gemeinschaftlichen Freunde zu Mittag gegessen hatte, drückte er den Wunsch nach einem baldigen Tode aus. Dieses Verlangen sollte in Kurzem in Erfüllung gehen. Am Freitag, den 18. desselben Monats, stand er, seiner Gewohnheit gemäß, früh Morgens auf, las Messe und wässerte seinen Garten. Obgleich er sich sehr schwach fühlte, wollte er, wie doch seine Unpäßlichkeit ihm gestattete, das Fasten nicht unterlassen; ja er geißelte sich sogar mit seiner gewöhnlichen Strenge. Gegen Abend desselben Tages ging er aus, um einer Disputation im Collegium der Schotten beizuwohnen; dort vermehrte sich sein Unwohlsein; er wurde nach Hause gebracht und mußte sich zu Bette legen. Die Krankheit wurde alsbald für lebensgefährlich erkannt. Noch am Abend zuvor hatte er ein Sonett auf den Tod eines portugiesischen Edelmanns und ein längeres Gedicht **el Siglo de Oro** geschrieben. Erst mit dem Leben also hörte Lope auf zu dichten. Am 19. und 20. zeigte sein Zustand immer bedenklichere Symptome; man wandte Aderlässe an, allein vergebens. Am Sonntag gegen Abend ließ er sich die letzten Sacramente reichen und verlangte nach seiner Tochter Feliciana, um sie zu segnen; alsdann versammelte er seine Freunde um sich und nahm von ihnen Abschied, indem er sie zur Frömmigkeit, Eintracht und christlichen Liebe ermahnte. „Der wahre Ruhm — sagte er zu Montalvan — besteht in der Tugend, und ich würde gern allen Beifall, der mir zu Theil geworden ist, hingeben, um

Ein gutes Werk mehr gethan zu haben.“ Hierauf wandte er sich zu einem Bilde der heiligen Jungfrau von Atocha und richtete ein brünstiges Gebet an dasselbe, bis er erschöpft zurücksank und, allein unter Obhut eines Arztes gelassen, eine sehr unruhige Nacht verbrachte. Am folgenden Morgen vermochte er, obgleich bei vollem Bewußtsein, kaum noch vernehmbar zu sprechen. Seine Freunde fanden ihn, die Lippen fest auf ein Crucifix gedrückt, andachtsvoll den Trostreden eines Geistlichen zuhörend; sie knieten, die Nähe des ernsten Momentes ahnend, weinend und betend um sein Lager her, bis ihnen ein schwach verhallender Seufzer „Jesus, Maria!“ verkündigte, daß der letzte Kampf ausgekämpft sei. So starb Lope de Vega, dreiundsiebzig Jahre alt, am Montag den 21. August 1635.

Wie sehr der große Mann von Menschen aller Stände geliebt und bewundert worden war, beweist die allgemeine Bewegung, welche die Todesbotschaft nicht nur in Madrid, sondern durch das ganze Königreich hervorbrachte. Es wurde sogleich ein neuntägiger Trauergottesdienst angeordnet. Der Glanz des Leichenbegängnisses, das der Herzog von Sessa, ein Enkel des berühmten Gonzalvo von Córdova, als Gönner, Freund und Testamentsvollstrecker des Verstorbenen auf eigne Kosten veranstaltete, findet in den Annalen der Dichter wohl kaum seines Gleichen. Alle Granden, Minister, Prälaten, alle Dichter, Gelehrte und Künstler, die sich in Madrid befanden, gingen in dem Conducte; alle geistlichen Congregationen schlossen sich von freien Stücken an; Fenster, Balcone und selbst die Dächer der Häuser waren mit Neugierigen bedeckt und auf den Straßen wogte ein unabsehbares Menschenmeer. Der Zug, der sich durch die Massen des Volks kaum Bahn brechen

konnte, war so ausgedehnt, daß die Vordersten schon bei der Kirche St. Sebastian anlangten, bevor die Leiche noch die Straße Francos (in der Lope's Wohnung gelegen war) verlassen hatte. Auf Bitten Marcela's, welche dem geliebten Vater noch eine letzte Huldigung darzubringen wünschte, machte man einen Umweg, um bei'm Kloster der Barfüßerinnen vorüberzuziehen; hier ward einen Augenblick geruht; dann ging es weiter in die St. Sebastianskirche, wo ein feierliches Seelenamt gehalten wurde und hierauf die Beisetzung der Leiche Statt fand. Es wird erzählt, daß in dem Augenblick, wo man den Todten vom Katafalk herabgenommen, um ihn in die Gruft zu senken, ringsum ein tiefer Seufzer gehört worden sei, als ob Spanien erst in diesem Augenblick seinen großen Dichter verloren hätte.

Die Feierlichkeiten waren hiermit nicht zu Ende. Die Cofradie der aus Madrid gebürtigen Priester, deren Mitglied Lope gewesen war, so wie die Schauspieler der Hauptstadt veranstalteten noch eigene Trauerceremonien, bei denen besondere Gedächtnißreden gehalten wurden. Die Priester schilderten ihn als einen Heiligen, eben so erhaben durch sein Genie über alle Classiker der Alten, wie durch seine Religion über die Heiden. Auf dem Theater ward ihm zu Ehren eine eigens für die Gelegenheit verfaßte Comödie unter dem Titel **Honras que se hicieron à Lope en el Parnaso** gespielt. Hundertundsechszig spanische Dichter und Dichterlinge endlich wetteiferten, sein Grab mit Oden, Decimen, Glossen, Sonetten, Inschriften und Trauerreden zu schmücken und lieferten an Montalvan das Material zu dem Ehrendenkmal, das er seinem verstorbenen Freunde und Lehrer unter dem Titel „**Fama posthuma à la Vida y**

muerte del Doctor Frey Lope Felix de Vega Carpio y elogios panegyricos à la immortalidad de su nombre. Madrid, 1636“ setzte. Sogar die Italienischen Musen betrauerten Lope's Tod; im Jahre 1636 erschien in Venedig ihm zu Ehren mit der Aufschrift **Essequie poetiche** ein ganzer Band Klagegedichte von den berühmtesten Italienischen Poeten.

Lope de Vega war ein schöner Mann, groß und hager von Figur, sein Gesicht bräunlich, aber voll Geist und Grazie; er hatte eine große, schön geformte Nase, sehr lebhafte und liebliche Augen und einen starken schwarzen Bart. Er war bis in seine letzten Lebensjahre vollkommen gesund, denn er hatte eine glückliche Organisation und lebte sehr ordentlich und mäßig. Im Umgang zeichnete er sich durch die Liebenswürdigkeit seines Benehmens im Gespräch durch hinreißende Beredtsamkeit aus [124]). Wir besitzen noch mehrere authentische und nach dem Leben gemachte Portraits von ihm, deren eines (das vor dem **Peregrino en su patria**, 1604, befindliche) ihn im besten Mannesalter und in weltlicher Tracht darstellt; in den übrigen erscheint er als bejahrterer Mann und in geistlicher Kleidung.

Einige seiner nachgelassenen Werke, die er selbst noch zum Druck vorbereitet hatte, wurden von seiner Tochter Feliciana und seinem Schwiegersohne D. Luis Usategui unter

[124]) Der berühmte Lingendes sagt in einem an das Fräulein von Mayenne gerichteten Briefe aus Spanien: „**Je vous envoye le sonnet de Lope qui, à mon gré et selon sa réputation, est le meilleur esprit et l'homme qui parle le mieux que j'aye vu en toute l'Espagne. — Lettre du Sieur Lingendes escritte de l'Escurial à mademoiselle de Mayenne. Paris, 1612.**

dem Titel **la Vega del Parnaso** herausgegeben. Dieselben besorgten auch im Jahre 1635 die Publication des ein- und zweiundzwanzigsten Bandes seiner Comödien. Die Bände 23, 24 und 25, welche den Schluß der Sammlung bilden, erschienen erst einige Jahre später.

Die Fruchtbarkeit des Lope de Vega ist zum Sprichwort geworden; auch wer nie eine Zeile von ihm gelesen hat, weiß doch, daß er der ungeheuerste Polygraph unter allen Originalschriftstellern alter und neuer Zeit gewesen ist. Ueberall, wo bei seinen Zeitgenossen von ihm die Rede ist, finden sich Ausdrücke des Erstaunens über die wundervolle Menge seiner Werke [125]). Die Angaben über die Zahl derselben sind indessen so verschieden und stehen zum Theil so sehr

[125]) Schon zehn Jahre vor Lope's Tode sagte Mira de Mescua: „Wenn Suidas und Quinctilian ihr Erstaunen darüber ausdrücken, daß Mänander achtzig Lustspiele verfaßt habe, welche Bewunderung müssen wir erst dem zollen, der mehr Werke in den drei Gattungen der Poesie geschrieben hat, als alle griechischen, lateinischen und neueren Dichter?" (S. die Druckerlaubniß vor dem 20. Bande von Lope's Comödien.)

Nach Lope's eigner Angabe kommen auf jeden Tag seines Lebens fünf Bogen,

— — — sale, qué inmortal porfia,
A cinco pliegos de mi vida el dia,

wonach man berechnet hat, daß er 133,225 Bogen und nach Abzug seiner wenigen prosaischen Werke 21,316,000 Verse geschrieben haben müsse. Uns scheint indessen eine solche Berechnung nicht mit Sicherheit ang stellt werden zu können, weil man weder über den Zeitpunkt, von dem anzufangen, noch über den Umfang eines Bogens volle Gewißheit hat.

mit einander in Widerspruch, daß man, um zu einem sichern Resultat zu gelangen, die zuverlässigsten Zeugnisse über diesen Gegenstand prüfen muß. Wir haben diese Untersuchung hier rücksichtlich der dramatischen Werke, als der unserm Gegenstande zunächst liegenden, anzustellen; von den übrigen Schriften Lope's, von denen speciell nur an einem anderen Orte die Rede sein könnte, sind die meisten schon oben genannt worden; auch kann die Zahl dieser weniger problematisch sein, indem sie noch fast alle vorhanden sind und in der allgemein zugänglichen Sancha'schen Ausgabe in 20 Quartbänden leicht überblickt werden können.

Gegen Ende des Jahres 1603 gab unser Dichter im Prolog zu seinem **Peregrino** eine Liste der bis dahin von ihm verfaßten Comödien, die er indessen für nicht ganz vollständig erklärt, da er sich verschiedner nicht mehr erinnere, und die, wie er ausdrücklich bemerkt, die Autos nicht mit umfaßt. Dieses Verzeichniß liefert 219 Titel [126]), im Text der Vorrede aber wird von 230 Comödien geredet. Angenommen, Lope habe seine dramatische Laufbahn im Jahre 1590 angetreten, so fallen auf jedes Jahr durchschnittlich 17 Stücke, falls man nicht die Jahre, in denen die Theater geschlossen waren und in denen daher die dramatische Muse des Dichters vermuthlich pausirte, in Abzug bringen will.

Im Jahre 1609 sagt er im **Arte nuevo de hacer Comedias**, er habe 483 Comödien geschrieben, und um dieselbe Zeit gibt Francisco Pacheco in dem vor der **Jeru-**

[126]) So viele wenigstens zählen wir in den vor uns liegenden alten Ausgaben (Barcelona, 1605 und Brüssel, 1608); der neue Abdruck im 5. Bande der **Obras sueltas** fügt noch 120 neue Titel hinzu, die vermuthlich einer spätern Ausgabe entnommen sind.

salen conquistada befindlichen Elogium diese Zahl in runder Summe auf 500 an. Hier hätten wir also, Lope's eigne Angabe zu Grunde legend und diese auf die seit 1603 verflossene Zeit vertheilend, mehr als 40 Stücke auf's Jahr.

In der Vorrede zum 11. Bande von Lope's Theater (1618) ist von 800 Comödien die Rede; dies wären 317 in neun Jahren oder jährlich 35.

1620 im Prolog zum 14. Bande und in der Dedication des Verdadero amante wird die Zahl 900 angegeben, so daß auf jedes Jahr 50 fallen.

1624 (denn so sind die vorgedruckten Licenzen datirt, wenn auch das Titelblatt die Jahreszahl 1625 trägt) in der Vorrede zu dem letzten Bande, den Lope bei seinen Lebzeiten drucken ließ, rühmt er sich, 1070 verfaßt zu haben; mithin gibt dies wieder mehr als vierzig Stücke auf's Jahr. In der Egloga a Claudio endlich, die um 1632 geschrieben ist, und in den Schlußworten der Moza de cántaro nennt er sich Autor von 1500 Comödien, wonach die acht Jahre von 1624 bis 1632 als die Periode seiner größten Fruchtbarkeit erscheinen, indem auf jedes derselben etwa 54 Stücke kommen. Die Zahl 1500 ist nun aber auch die höchste, die er selbst angibt; in einer der Gedächtnißreden auf ihn wird zwar von 1600 gesprochen; Usategui, im Vorbericht zum 22. Bande, nennt 1700, Montalvan in der Fama posthuma sogar 1800, und die letztere Angabe ist fast überall nachgeschrieben worden; allein nach allen Gründen der Kritik ist anzunehmen, daß die Zahl der von Lope verfaßten Comödien die Summe von 1500 nicht um vieles überstiegen habe; denn wir wissen, daß er mehrere

Jahre vor seinem Tode (Montalvan sagt sogar: **muchos años**) aufhörte, deren zu schreiben und vom Herzog von Sessa zur Entschädigung für den durch diesen Entschluß herbeigeführten Verlust eine Pension erhielt; über 1632 hinaus aber hat er nur noch drei Jahre gelebt.

Ausdrücklich muß bemerkt werden, daß alle obigen, aus Lope's eignen Werken gezogenen Declarationen der Anzahl seiner Stücke sich ausschließend auf die Comödien beziehen, daß also die Autos, Loas und Entremeses noch außerdem in Rechnung zu bringen sind. Der Irrthum Montalvans nun ist entweder daraus herzuleiten, daß er die verschiedenen Gattungen von Dramen nicht gehörig aus einander gehalten hat, oder gar bloß aus seiner Sucht zur Uebertreibung, zumal er immer mehr Gewicht auf die Menge der Werke seines Meisters als auf deren Güte zu legen scheint.

Wie viele Autos Lope de Vega geschrieben habe, darüber lassen uns seine eignen Aussagen im Stich; Montalvan gibt ihre Zahl auf 400 an. Ueber die Loas und Entremeses endlich sind wir gänzlich im Dunkeln.

Nur ein geringer Theil von Lope's Werken ist im Druck erschienen. Er selbst versichert in der Ekloge an Claudio, die Menge des Gedruckten sei, wie ungeheuer auch, doch unbedeutend gegen die des Ungedruckten.

No es minima parte, aunque exceso,
De lo que está por imprimir lo impreso.

Und so scheint denn auch die Mehrzahl seiner Theaterstücke unwiederbringlich verloren gegangen zu sein. Wie viele derselben noch heute vorhanden seien, ist eine Frage, die nur nach den sorgfältigsten Nachforschungen in den

spanischen Bibliotheken und Archiven mit Genauigkeit beantwortet werden könnte; ja selbst dann kaum, indem dieses oder jenes Stück in Manuscript oder in altem Druck, der zum unicum geworden, in's Ausland gewandert sein kann [127]; für ganz sicher aber läßt sich annehmen, daß auch das emsigste Suchen kaum die Hälfte des ursprünglichen Vorraths zusammenzubringen vermöchte. Die fünfundzwanzig Quartbände der alten Ausgabe von Lope's Theater enthalten 300 Comödien [128]; von dieser Zahl sind aber einige Stücke anderer Verfasser, die sich in den dritten und fünften Theil eingeschlichen haben, abzuziehen, wogegen sie dadurch, daß einige Bände (z. B. der 22. und 24.) in mehreren ganz verschiedenen Ausgaben existiren und verschiedene Stücke enthalten, auf etwa 320 vermehrt wird. Hierzu kommen nun aber noch beträchtlich viele in den allgemeinen Sammlungen des spanischen Theaters, acht in der **Vega del Par-**

[127]) So bot vor etlichen Jahren der Buchhändler Salvá (damals in London) alte Handschriften Lope'scher Comödien zum Verkauf aus, so befinden oder befanden sich deren im Besitz des Lord Holland u. s. w.

[128]) Ein ganz vollständiges Exemplar dieser Sammlung ist, so viel uns bekannt, in keiner Bibliothek von Europa vorhanden; das am wenigsten lückenhafte ist noch das auf dem brittischen Museum in London; hier findet sich die Reihe der Bände von 1 bis 25 vollzählig, doch sind die Theile, welche unter derselben Nummer mit verschiedenem Inhalt erschienen sind, nur einfach da. Auf der königlich-französischen Bibliothek fehlen der 1., 5. und 6. Band, wofür aber die **Bibliothèque de l'Arsenal** den 1., die **Bibliothèque de Ste. Geneviève** den 5. besitzt, so daß nur der 6. in Paris nicht aufzutreiben ist. Auf den spanischen Bibliotheken, wo man immer eher hundert Heiligengeschichten als ein poetisches Werk antrifft, scheint kein sich der Vollständigkeit nur annäherndes Exemplar zu existiren; und eben so wenig auf den deutschen.

naso und nicht wenige in einzelnen Drucken (**Sueltas**), die theilweise von Zeit zu Zeit neu aufgelegt worden, zum Theil aber nur in alten, höchst selten gewordenen Ausgaben auf uns gekommen sind [129]).

Von den Autos des Lope de Vega scheinen nur die zwölf von Ortiz de Villena gesammelten (neu gedruckt im 18. Bande der **Obras sueltas**) und die vier, die er selbst in den **Peregrino** aufgenommen hat, aufbewahrt zu sein. Auch die **Loas** und **Entremeses**, deren Zahl unstreitig sehr bedeutend war, sind auf wenige, die man neben den Autos und in verschiedenen Bänden der Comödien zerstreut findet, zusammengeschmolzen.

Erscheint nach dem vorhin Gesagten die Zahl von Lope's Comödien auch auf ein etwas geringeres Maaß reducirt, als gewöhnlich angenommen wird, so sind doch selbst die 1500, die er ohne allen Zweifel geschrieben hat, die Autos und kleineren Stücke noch ungerechnet, hinreichend, um ihn zum weitaus fruchtbarsten aller dramatischen Dichter zu machen; ja man kann behaupten, daß die productivsten Bühnenschriftsteller anderer Nationen mit allen ihren Hervorbringungen nicht an den dritten Theil dessen reichen, was er geliefert hat. Auch gränzt das, was wir über die Schnelligkeit, mit der er componirte, wissen, an's Undenkbare. Zwar beruht die Behauptung Bouterwek's, er sei bisweilen in drei bis vier Stunden mit einem Schauspiel fertig geworden, auf einem Irrthum; allein die Versicherung gibt uns Lope selbst, daß mehr als hundert seiner

[129]) Dergleichen alte **Sueltas** Lope'scher Comödien, die anderweitig nicht mehr vorhanden zu sein scheinen, befinden sich im Besitz der Herren Ternaux-Compans und Salvá zu Paris.

Comödien in vierundzwanzig Stunden verfaßt worden seien. Um dies so erstaunlich zu finden, wie es wirklich ist, muß man sich vergegenwärtigen, daß eine Lope'sche Comödie von ungefähr dreitausend Versen sich größtentheils in den künstlichsten Formen bewegt, indem die leichteren Assonanzen nur selten und nur für Erzählungen gebraucht werden, alles Uebrige in schwierigen Reimverschlingungen, Redondillen, Quintillen, Octaven vorgetragen wird, wozu noch häufig Sonette eingeflochten sind. Sieht man auch ganz von der unbegreiflichen Beweglichkeit und Geschmeidigkeit des dichtenden Geistes ab, die einen meistens äußerst kunstreichen und complicirten Plan mit so reißender Geschwindigkeit erfinden und entwickeln und mit so vielem Glanze ächter Poesie schmücken konnte, so gränzt doch schon die Fähigkeit, eine in der äußeren Form so schwierige Dichtung in derselben Zeit zu componiren, in welcher der geschickteste Copist sie kaum abzuschreiben vermöchte, an's Unglaubliche. Man wird zu der Annahme gezwungen, daß Lope beständig im Zustande eines Improvisators war, daß jeder Gedanke ihm schon mit dem entsprechenden Ausdruck, in Vers und Reim gekleidet, entstand.

Die Betrachtung der beispiellosen Productivität unseres Dichters hat diese Ausdrücke des Erstaunens hervorgerufen. Man glaube indessen nicht, daß wir ein übermäßiges Gewicht auf die Menge seiner Werke legen, oder seine Dichtergröße nach der Zahl seiner Schöpfungen abmessen wollen. Die naheliegenden Beispiele, wie gerade die seichtesten und mittelmäßigsten Köpfe Stücke in Massen von sich gegeben und die Bühnen mit faden und verächtlichen Schauspielen überschwemmt haben, müssen der bloßen Fruchtbarkeit ohne

Rücksicht auf den Werth des Erzeugten wohl alles Imponirende rauben. Gehörte Lope in diese Kategorie, so würde er zwar als Curiosität und seltsames Phänomen in den Annalen der Literatur dastehen, wir würden die Eile seiner Feder bewundern müssen, aber wir könnten seine Werke getrost in dem Staube modern lassen, den zwei Jahrhunderte auf sie gehäuft. Glücklicher Weise jedoch ist dem nicht so; nicht auf die Menge seiner Hervorbringungen an sich, sondern auf die Menge des wahrhaft Ausgezeichneten und Vollendeten darunter, auf die poetische Schöpferkraft, die sich in ihnen offenbart, auf den nie versiegenden Reichthum der Erfindung, auf die Fülle der Imagination in ihnen gründet sich unsere Bewunderung. Ganz im Gegensatze zu einer einseitigen Ueberschätzung des Quantitativen von Lope's Werken erkennen wir bereitwillig an, daß er, wenn er seine Kräfte mehr concentrirt hätte, noch größer sein würde. Aber ist nicht Alles, was er hervorgebracht, von gleichem Werthe, hat Hast der Production einige seiner Dichtungen um die reife Vollendung betrogen, so kommt man wieder auf die unermeßliche Zahl seiner Erzeugnisse zurück und die Betrachtung, daß er mehr vortreffliche Schauspiele geschrieben, als irgend ein dramatischer Dichter der bekannten Welt, wird einen Deckmantel über die Mängel der übrigen breiten müssen. In dieser Beziehung kann nichts Treffenderes gesagt werden, als die Worte, mit denen ein Ungenannter bald nach Lope's Tode (1638) den 23. Band seiner Comödien eingeleitet hat. Die Stelle möge hier unverkürzt stehen, weil sie zugleich die Meinung der Einsichtsvollen unter den Zeitgenossen des großen Mannes repräsentirt: „Lope war der Anfang und das

Ende der Comödie; man kann von ihm sagen, daß er vor sich keinen gefunden, den er, nach sich keinen, der ihn hätte nachahmen können. Die Stücke Lope's sind von der Natur, die der Uebrigen durch die Industrie erzeugt. Die Darstellung der höheren Personen und die Würde, die er ihnen zu leihen weiß, ist einzig, und eben so einzig die Kunst, mit der er die untern Klassen zu schildern weiß. Alle Male, daß er Bauern und Landleute in die Handlung verflocht, brachte er keine erdichteten Figuren, sondern sie selbst lebendig und leibhaftig auf die Bühne. Der Reiz ihrer Liebschaften, die Anmuth der Wendungen und Gedankenspiele, der Witz der Graciosos, Alles ist bei ihm so natürlich, wie die Blumen den Pflanzen, die Früchte den Bäumen. Und wer ist so unsinnig, bei der ungeheuern Menge von Lope's Werken großes Gewicht darauf zu legen, daß er einige Comödien gemacht hat, die geringer als die anderen sind? Wer ist so blind, daß ihm nicht die Augen aufgehen vor Bewunderung, wenn er erwägt, daß nur um Alles zu lesen, was dieser fast mehr als Mensch, der doch zu keinem ungewöhnlich hohen Alter gelangt ist, geschrieben hat, das Leben dessen, der am längsten lebt, erfordert wird?“

Der Versuch, zu dem wir uns nun wenden, eine aus Lope's Werken selbst entwickelte Darstellung seiner dramatischen Kunst zu liefern und den Standpunkt zu bestimmen, den er in der Reihe der spanischen Bühnendichter einnimmt, kann die Frage anregen: wenn von den Schauspielen dieses Dichters nur der kleinere Theil auf uns gekommen ist, kann da überhaupt noch ein abschließendes Endurtheil über seinen Character als Dramatiker gefällt werden? Hierauf dient

zur Antwort: wir haben den Verlust so vieler und zum Theil unstreitig trefflicher Stücke gewiß zu beklagen; zu beklagen, daß uns durch ihn mancher ergänzende Zug für das Bild des außerordentlichen Mannes entzogen ist; allein es kann in keiner Art angenommen werden, daß das nicht zum Druck Gelangte gerade die vorzüglichsten seiner Leistungen enthalten, oder eine ganz neue Phase seines Talents umfassen sollte. Auf der anderen Seite ist selbst die Masse des noch Vorhandenen so groß, daß man vielmehr durch die Fülle des Materials, das übersichtlich geordnet und zu einer Gesammtschilderung zusammengefaßt werden soll, in Verlegenheit gesetzt wird; und es entsteht ferner die Frage: wird es, um ein befugtes Urtheil über unseren Dichter abgeben zu können, nöthig sein, daß man den ganzen ungeheuern Vorrath seiner noch existirenden Dramen gemustert habe? oder genügt es, wie bisher alle Beurtheiler des Lope de Vega gethan haben, einen Band seines Theaters zu nehmen, zwei oder drei auf gutes Glück gewählte Stücke herauszugreifen, Inhaltsanzeigen davon zu liefern, gelegentlich einige Stellen zu citiren, diese mit ästhetisch-kritischen Reflexionen zu begleiten und dann auf solchen Grund hin über die dramatische Kunst des Dichters abzusprechen? Gewiß muß dieses Verfahren Mißtrauen erregen, und es ist keinem Zweifel unterworfen, daß nur demjenigen, der die erstere Forderung wenigstens annäherungsweise zu befriedigen sucht, ein Streben nach gewissenhafter Erfüllung seiner Aufgabe zugesprochen werden kann. Was würde man von dem Kritiker sagen, der von Shakespeare nur einige Stücke gelesen hätte und, auf diese Kenntniß gestützt, es unternähme, die Welt über

die Vorzüge und Mängel des großen Engländers zu belehren? Und muß nicht ein ähnliches Verfahren, bei Lope de Vega angewandt, gleichfalls mit dem Tadel unverantwortlicher Leichtfertigkeit belegt werden? Der Verfasser dieser Geschichte des spanischen Theaters nun hat Sorge getragen, solchen Vorwurf von sich fern zu halten; und ist es ihm auch nicht gelungen, alle uns übrig gebliebenen Dramen des überreichen Meisters kennen zu lernen (dazu hätte er alle öffentlichen und Privatbibliotheken von Europa durchforschen müssen), so hat er doch die, freilich durch vielfachen Genuß belohnte, Mühe nicht gescheut, sich alle, die ihm irgend erreichbar waren, anzueignen, und kann sich auf diese Art rühmen, an dreihundert Lope'sche Schauspiele gelesen zu haben. Gerade diese außerordentliche Zahl von Stücken aber, auf die sich sein Urtheil gründet, nöthigt ihn, im Verein mit den diesem Buche gesteckten Gränzen, ein anderes Verfahren, als seine Vorgänger, einzuhalten. Analysen und ausführliche beurtheilende Inhaltsanzeigen der einzelnen Comödien würden allein ganze Bände füllen und allen Raum wegnehmen, der noch für andere Dichter aufgespart werden muß; es bleibt uns daher nichts übrig, als das Eigenthümliche von Lope's dramatischer Dichtweise im Allgemeinen hervorzuheben und uns zu bemühen, dem Leser einen möglichst ausgedehnten Ueberblick über die Mannigfaltigkeit seiner Leistungen zu gewähren, auf einzelne Stücke aber nur beispielsweise und mit ganz summarischer Angabe ihres Inhalts hinzudeuten.

Vor allen Dingen ist nun das Werk, das sich als eine Darlegung von Lope's Ansichten über die Theorie der dramatischen Kunst ankündigt, einer näheren Betrachtung zu unterwerfen. Wir meinen die gelegentlich schon erwähnte

„neue Kunst, in jetziger Zeit Comödien zu verfassen," die unser Dichter im Jahre 1609, also noch in der ersten Hälfte seiner Laufbahn, auf Verlangen eines in Madrid zusammengetretenen literarischen Vereins schrieb, um sich wegen der ihm vorgeworfenen Verletzung der Regeln zu verantworten. Die in diesem Gedichte ausgesprochenen Ideen sind so seltsam und so ganz dem entgegengesetzt, was von einem der Urheber und ersten Meister des neueren Drama's erwartet werden sollte, daß sie Einige zu der Annahme bewogen haben, Lope habe eine „Verspottung seiner Gegner unter dem Schein einer Verspottung seiner selbst" beabsichtigt. Allein unter dieser Voraussetzung würde sein Product das Nichtssagendste, Verfehlteste und Sinnloseste sein, was sich denken läßt; und wie uns scheint, kann eine vorurtheilsfreie Lesung desselben an dem Ungrunde einer solchen Auffassung keinen Zweifel lassen. Lope's Gedicht ist von einzelnen scherzhaften Bemerkungen durchzogen, und überhaupt in einem leichtfertigen Ton geschrieben, doch hindert dies nicht, daß der den Regeln der Alten bezeugte Respekt in allem Ernst gemeint sei; das Ganze trägt den Charakter einer flüchtigen, vielleicht in wenigen Augenblicken hingeworfenen Improvisation; die Gedanken sind übel geordnet und bewegen sich in Sprüngen; dessenunerachtet aber hält es nicht schwer, darin kürzlich folgenden Ideengang zu finden: Die Vorschriften des Aristoteles (über die ziemlich verworrene Ideen zu Tage kommen) werden anerkannt, und es heißt, ihre strenge Beobachtung sei für die Interessen der Kunst dringend zu wünschen; aber in Spanien habe nun einmal die Regellosigkeit so festen Fuß gefaßt, daß man an klassischen Stücken keinen Geschmack

mehr finde, und dem Dichter, dem es um Zuhörer zu thun sei, bleibe nichts übrig, als sich dem Willen des Publicums zu bequemen.

Es ist jedoch wichtig, Lope'n selbst zu hören: „Edle Geister — beginnt er — Zierden Spaniens, Ihr verlangt von mir, daß ich Euch eine Schrift über die dramatische Kunst, wie sie dem heutigen Publicum angemessen ist, verfassen soll. Leicht scheint dieser Gegenstand und leicht würde er für einen Jeden von Euch sein, die Ihr weniger Comödien geschrieben habt, aber desto mehr von der Kunst, sie zu schreiben, versteht; mir aber ist dabei hinderlich, daß ich deren so viele wider die Kunstregeln geschrieben habe. Glaubt nun zwar nicht, daß dies von mir geschehen, weil ich die Regeln nicht gekannt hätte — nein, Gott sei Dank! schon als Schulknabe, der noch Grammatik trieb, las ich die Bücher, die hiervon handeln; — ich that es vielmehr, weil ich die Comödie in Spanien nicht so beschaffen fand, wie ihre ersten Erfinder es vorgeschrieben, sondern so wie Barbaren, die das Volk allmälig an ihre Rohheiten gewöhnten, sie gestaltet hatten, und weil ich diese Weise so eingewurzelt sah, daß, wer sich den Gesetzen der Kunst bequemt, ohne Lohn und Ruhm stirbt; denn mehr vermag die Gewohnheit als das Gesetz.

„Es ist wahr, ich habe in einigen meiner Stücke die Kunst beobachtet, die Wenige kennen; aber sobald ich wieder jene Ungethüme mit ihren Zaubereien und Erscheinungen sehe, zu denen der Pöbel und die Weiber herbeiströmen, so kehre ich zu meiner barbarischen Gewohnheit zurück. Wenn ich daher eine Comödie schreiben will, verschließe ich die Regeln mit sechs Schlüsseln, werfe Terenz und Plautus

aus meinem Studirzimmer, damit sie kein Geschrei erheben (denn die Wahrheit pflegt selbst in stummen Büchern laut zu reden) und schreibe so wie diejenigen das Vorbild gaben, denen es um den Beifall des Volkes zu thun war; denn da das Volk die Stücke bezahlt, so ist es billig, ihm albernes Zeug zu bieten, um ihm zu gefallen.

„Die wahre Comödie hat, wie jede Gattung der Poesie, ihren bestimmten Zweck, und dieser ist, die Handlungen der Menschen nachzuahmen und die Sitten des jedesmaligen Jahrhunderts zu malen. Von der Tragödie unterscheidet sich die Comödie dadurch, daß sie niedere und plebejische Handlungen darstellt, die Tragödie aber hohe und königliche; ermeßt nun, ob es in unseren Stücken viele Fehler gibt!

„Unsere Schauspiele wurden zuerst Akte genannt, weil sie die Handlungen und das Treiben des gemeinen Volkes nachahmten. Lope de Rueda war in Spanien ein Muster dieser Gattung und wir besitzen noch seine Comödien in Prosa, welche so alltägliche Gegenstände behandeln, daß darin Handwerker und die Liebschaften der Tochter eines Schmieds vorkommen. Seit jener Zeit ist uns die Gewohnheit geblieben, die alten Comödien, in welchen die Kunst beobachtet wird, indem die Handlung Eine ist und unter plebejischem Volke vorgeht, Entremeses zu nennen; ein Entremes, in dem ein König aufträte, ist nie gesehen worden. Und hieraus ersieht man, daß die Kunst wegen der Niedrigkeit des Styls in solche Verachtung gerathen ist und daß die Könige den Unwissenden zu Gefallen in die Comödien gebracht sind.“

Schon dies genügt, um zu zeigen, wie schiefe und con-

fuse Ansichten Lope, so wie freilich seine ganze Zeit mit ihm, von dem Wesen des antiken Drama's hatte, und wie gänzlich ihm jedes Bewußtsein von der Berechtigung, ja Nothwendigkeit der Formen des romantischen Schauspiels abging, so daß wir die Vortrefflichkeit seiner Werke nur dem Takt seines Genie's, nicht aber seiner theoretischen und kritischen Einsicht zu danken haben. Daß es ihm aber trotz der petulanten und zweideutigen Weise, in der er sich ausdrückt, baarer Ernst war mit dem Ausspruch, er schreibe nur um den Beifall des Volkes gegen die ihm wohlbekannten Regeln, beweisen viele andere Stellen seiner Schriften. So sagt er in dem Vorwort zum **Peregrino**: „Die Ausländer mögen bedenken, daß die Comödien in Spanien die Kunstgesetze nicht beobachten und daß ich sie in dem Zustande aufgenommen habe, in welchem ich sie fand, ohne daß ich wagen durfte, die Regeln zu befolgen, da sie, wenn solcher Rigorosität unterworfen, bei den Spaniern in keiner Art Gehör gefunden haben würden.“ Und in der Dedication der **Mal casada** (B. 15) an D. Francisco de la Cueva: „Es ist eine große Kühnheit von mir, dieser Comödie Ihren Namen vorzusetzen, denn da Ihnen die Regeln so wohl bekannt sind, so wird es in Ihren Augen eine schlechte Entschuldigung sein, wenn ich sage, daß sie nach dem Brauche Spaniens geschrieben ist, wo schon die Ersten, welche das Schauspiel einführten, wegen ihrer schlechten Beobachtung der Regeln getadelt wurden. Mit jenen Männern nahmen unsere Comödien ihren Anfang und es ist nicht möglich gewesen, sie in so vielen Jahren, wie seitdem verflossen sind, zu bessern; denn obgleich man dies versucht hat, so ist es doch meist übel ausgefallen, und immer wird

den barbarischen Spektakeln und Erfindungen mehr Platz eingeräumt, als der Wahrheit der Kunst, welche die Kritiker vergebens beklagen. Die Theaterdirectoren tragen ihren Theil an dieser Schuld; allein da es heißt, **Multa in jure civili contra strictam rationem disputandi pro communi utililitate recepta sunt**, so mögen denn auch die Beobachter der Regeln die Unvollkommenheit, von der ich rede, wegen des Nutzens und Vergnügens, das sie so Vielen gewährt, verzeihen." In der Widmung der Comödie **Virtud, pobreza y muger** (B. 20) an Marino endlich heißt es: „In Spanien werden die Kunstregeln nicht befolgt; jedoch nicht aus Unwissenheit, denn die ersten Erfinder des Drama's bei uns, Rueda und Navarro, die doch kaum achtzig Jahre todt sind, beobachteten sie, sondern weil man sich an die schlechte Manier ihrer Nachfolger anschließt."

Doch betrachten wir Lope's **Arte nuevo** weiter. Zunächst wird einige Gelehrsamkeit über das antike Drama ausgekramt; dann aber fährt der Dichter fort: „Dies rufe ich Euch in's Gedächtniß, damit Ihr seht, mit welchem Recht Ihr von mir eine „Kunst, spanische Comödien zu machen," verlangt habt, da doch alle, die in Spanien geschrieben werden, der Kunst zuwider sind. Wenn Ihr nun Anweisung von mir begehrt, wie man den Alten und der Vernunft zum Trotz schreiben solle, so wendet Ihr Euch an meine Erfahrung, nicht an meinen Kunstsinn; und wollt Ihr somit die Meinung Derer wissen, welche jetzt, wo das Volk die Gesetze unserer monströsen Comödie dictirt, im Besitz der Bühne sind, so will ich Euch sagen, auf welche Weise ich, da die Beobachtung der Kunstregeln nun doch einmal unmöglich ist, zwischen beiden Extremen einen Mittelweg eingeschlagen sehen möchte.

„Zunächst wähle man den Gegenstand und kümmere sich nicht darum (mögen die Regeln es verzeihen), ob Könige darin vorkommen, obgleich ich wohl weiß, daß der weise Philipp, König von Spanien, zornig wurde, wenn er einen König auf die Bühne treten sah, sei es, weil ihm die Verletzung der Kunstregel darin mißfiel, sei es, daß er der Meinung war, das Ansehen des Monarchen werde durch sein Auftreten unter dem gemeinen Volk entweiht.

„Dies weist uns von Neuem auf die antike Comödie zurück, wo wir sehen, daß Plautus Götter auf's Theater gebracht hat, wie z. B. in seinem Amphitryon den Jupiter. Gott weiß, wie schwer es mir wird, dies zu billigen, da schon Plutarch, wo er vom Menander redet, nicht gut auf die alte Comödie zu sprechen ist. Aber da wir uns doch einmal so weit von der Kunst entfernt haben und ihr in Spanien tausend Beleidigungen zufügen, so mögen die Gelehrten diesmal den Mund halten.

„Die Mischung des Tragischen und Komischen, des Terenz mit dem Seneca, ist zwar ein zweiter Minotaurus der Pasiphaë und wird den einen Theil ernst, den anderen spaßhaft machen; aber diese Mannigfaltigkeit ergötzt sehr, und die Natur, die eben durch solche Mannigfaltigkeit schön ist, gibt uns hierin ein gutes Beispiel.

„Man gebe wohl Acht, daß der Gegenstand nur eine Handlung habe. Die Fabel darf nicht episodisch und nicht durch andere Dinge, die mit dem Hauptplan in keiner Verbindung stehen, unterbrochen sein; man darf ihr kein Glied nehmen können, ohne dadurch den Zusammenhang des Ganzen zu stören. Ich will nicht einschärfen, daß sie auf den Zeitraum eines Tages zu beschränken sei, obgleich Ari-

stoteles dazu räth; diesem haben wir ja doch schon den Gehorsam aufgekündigt, indem wir das Tragische und Komische vermischen; man führe sie nur auf so wenig Zeit zurück wie möglich, und wenn der Dichter eine Geschichte darstellt, in welcher mehrere Jahre verfließen, oder eine Person eine Reise macht, so verlege er diese in den Zwischenakt. Die Kunstverständigen nehmen zwar hieran Anstoß, aber sie brauchen ja nicht in's Theater zu gehen.

„Wie Viele kreuzigen sich heut zu Tage, wenn sie sehen, daß Jahre vergehen sollen, wo sonst nicht einmal ein voller Tag zugestanden ward! Aber wenn man bedenkt, daß die Begierde eines Spaniers, der im Theater sitzt, sich nicht anders zufrieden stellt, als wenn man ihm in zwei Stunden Alles von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht vorführt, so scheint mir, da das Schauspiel doch Ergötzung bezweckt, alles das, wodurch sie erreicht wird, mit Recht angewandt zu werden.

„Nachdem der Stoff gewählt ist, schreibe man das Stück zunächst in Prosa nieder und theile es in drei Akte, wobei man sich zu bemühen hat, daß jeder den Zeitraum eines Tages nicht überschreite. Der Hauptmann Virues, jener ausgezeichnet begabte Mann, theilte das Schauspiel in drei Akte, das vorher, wie die Kinder, auf vier Füßen ging; denn damals waren die Comödien in der Kindheit, und ich schrieb mit eilf und zwölf Jahren welche von vier Akten und vier Bogen, denn jeder Akt war einen Bogen stark. — — — — — — — Man schürze den Knoten von Anfang an, bis sich das Stück dem Ende nähert; die Lösung darf aber nicht eintreten, bevor die letzte Scene kommt, denn wenn das

Publicum das Ende voraus weiß, so kehrt es das Gesicht der Thür und dem Schauspieler den Rücken zu.

„Die Bühne darf nur selten leer bleiben, denn durch solche Pausen wird das Publikum ungeduldig und das Stück gedehnt.

„Was die Sprache anbetrifft, so verschwende man in den häuslichen Scenen, wo nur die gewöhnliche Unterhaltung von Zweien oder Dreien nachgeahmt werden soll, keine Bilder und ungewöhnliche Gedanken. Aber wenn die auftretende Person überredet, einen Rath ertheilt, oder vor Etwas warnt, da sind Sentenzen und Sprüche wohl angebracht. — — — Man citire nicht die Schrift und beleidige nicht durch zu gesuchte Ausdrücke. Wenn der König spricht, so sei es mit einer dem königlichen Ansehen entsprechenden Würde; dem Greise ziemt eine zurückhaltende und körnige Redeweise; die Sprache der Liebenden aber sei lebhaft und gefühlvoll, so daß sie die Zuhörer hinreißt. In den Monologen muß der Sprechende wie umgewandelt sein, sich selbst fragen und antworten und den Hörer gleichsam zwingen, sich an seine Stelle zu setzen. Die Damen dürfen ihre weibliche Würde nicht verläugnen, und wenn sie sich verkleiden, so sei es gut motivirt, in welchem Fall das Auftreten der Weiber in Männertracht sehr zu gefallen pflegt. Ueberhaupt hüte man sich vor Unmöglichkeiten, denn es ist ein allgemeiner Grundsatz, daß nur das Wahrscheinliche nachgeahmt werden darf.

„Der Bediente führe nicht Dinge, die über seinem Horizont liegen, im Munde, und hüte sich vor gesuchten Ausdrücken, einem Fehler, den wir in einigen ausländischen Comödien bemerkt haben. Vor allen Dingen aber dürfen

die Personen nicht dem widersprechen, was sie zuvor ausgedrückt haben, ich meine: sich selbst ungetreu werden.

„Die Scenen müssen mit einem Spruch, einem treffenden Gedanken und eleganten Versen endigen, damit der Schauspieler bei'm Abtreten keinen üblen Eindruck bei den Zuschauern zurücklasse. Im ersten Akt werde die Exposition gegeben, im zweiten müssen die Begebenheiten sich mehr verwickeln, so daß man bis in die Mitte des dritten kaum den Schluß voraussehen kann. Man täusche ferner die Neugier, indem man andeutet, wie der Ausgang auch ganz verschieden von dem ausfallen könne, den die Begebenheiten anzukündigen scheinen.

„Man passe die Verse geschickt dem Stoffe an. Die Decimen sind gut für Klagen; das Sonett paßt für die, welche in Erwartung sind; die Erzählungen fordern Romanzen, obgleich sie sich am glänzendsten in Octaven ausnehmen; Terzinen sind für ernste, Redondillen für Liebesscenen geeignet.

„Doppelsinnige Reden (**engañar con la verdad**, d. h. die Wahrheit sagen, aber in solcher Art, daß sie mißverstanden wird) machen immer sehr gute Wirkung, wie Miguel Sanchez, der wegen dieser sinnreichen Erfindung des Andenkens werth ist, dies in allen seinen Comödien gezeigt hat; denn die Zuschauer lieben solche vieldeutige Worte, weil sie dann allein zu verstehen glauben, was der Schauspieler sagt.

„Besonders zu empfehlen sind Ehrenangelegenheiten, weil sie alle Menschen stark bewegen; ferner tugendhafte Handlungen, denn die Tugend ist überall geliebt und wir sehen, daß ein Schauspieler, der einen Verräther darstellt,

von Allen so gehaßt wird, daß die Kaufleute ihm nichts verkaufen wollen und das Volk ihm überall aus dem Wege geht, während derjenige, welcher eine edle Rolle spielt, von Allen geschätzt und sogar von den Vornehmsten geehrt, gesucht, bewirthet und beklatscht wird.

„Ein jeder Akt bestehe aus nicht mehr als vier Bogen, was zusammen zwölf ausmacht und das richtige Maaß für die Zeit und Geduld der Zuschauer ist. Im satirischen Theil sei man nicht zu klar und unverhüllt; man theile Hiebe aus, aber ohne Bitterkeit, denn wer schmäht, darf weder Beifall noch Ruhm erwarten.

„Dies könnt Ihr für Aphorismen halten, Ihr, die Ihr von der Kunst der Alten abgefallen seid. Heute verstattet die Zeit nicht mehr; und was die drei Arten des äußeren Apparats betrifft, wovon Vitruv redet, so geht das den Director an, wie uns denn Valerius Maximus, Petrus Crinitus, Horaz in seinen Episteln und Andere die Scene mit ihren Tempeln, Bäumen, Hütten und Häusern schildern.

„Ueber die Trachten könnte uns nöthigen Falls Julius Pollux Auskunft geben. Eine Hauptbarbarei in dem heutigen spanischen Schauspiel ist es, daß ein Türke mit einem Halskragen wie ein Christ erscheint und ein Römer Hosen trägt.

„Aber Keiner unter Allen verdient in höherem Grade ein Barbar genannt zu werden, als ich selbst, da ich mich unterstehe, Vorschriften zu geben, die der Kunst zuwiderlaufen, und mich von dem Beifall des Pöbels so weit fortreißen lasse, daß man mich in Frankreich und Italien unwissend nennen wird. Aber wie sollte es anders sein, da

ich, mit Einrechnung der einen, welche ich diese Woche beendigt, vierhundert und dreiundachtzig Comödien geschrieben habe, die alle, mit Ausnahme von sechsen, bedeutend gegen die Kunst verstoßen? Am Ende jedoch vertheidige ich die Manier, in der ich schreibe, damit, daß meine Stücke, wenn nach einem anderem System verfaßt, vielleicht besser sein, aber nicht den Beifall gefunden haben würden, der ihnen zu Theil geworden ist, indem sehr häufig gerade das, was gegen das Rechte verstößt, aus eben diesem Grunde dem Geschmack zusagt."

Es war zu wichtig, den großen Meister der spanischen Bühne auch als Theoretiker über seine Kunst sprechen zu hören, als daß nicht der wesentliche Inhalt seines Lehrgedichts hätte mitgetheilt werden sollen. Finden sich nun auch in dem Theile dieser kleinen Dramaturgie, wo der erfahrene Bühnenpraktiker redet, einzelne treffende Bemerkungen über äußere Gestaltung des Drama's, so zeigt doch das Ganze unwiderleglich, daß Lope's kritische Einsicht unermeßlich weit hinter seiner Kunst zurückgeblieben war. Nach einer tieferen Ergründung der Gesetze der romantischen Poetik sieht man sich vergebens um. In einigen anderen Aussprüchen unseres Dichters deutet sich zwar an, daß ihm bisweilen die Ahnung aufdämmerte, die neuere Form des Schauspiels sei kein bloßes Product der Willkühr, sondern habe ihre Berechtigung. So sagt er in der Ekloge an Claudio: „Mir verdankt die dramatische Kunst ihre Gesetze, obgleich meine Vorschriften von denen des Terenz abweichen und obgleich ich den großen Talenten, die das Theater der früheren Zeit bereichert haben, meine Bewunderung nicht versage; den Zorn des bewaffneten Achill zu malen; die Palläste der

Fürsten, von Golde glänzend und von Schmeicheleien befleckt, zu schildern; die reizende Dame, den ernsten Alten darzustellen; den Hirten auf seiner Trift, den Bauer, wie er sich am Feuer wärmt, wenn die Eiszapfen, an den Dächern hängend, die Heerden im Stalle zurückhalten, oder wie er fröhlich seine Scheuern sich mit Getraide, seine Fässer mit reifen Trauben füllen sieht — wem, Claudio, verdankt man diese Kunst, als mir?" und in der Vorrede zum 16. Bande seiner Comödien: „Die Kunst der Comödien und der Poesie ist die Erfindung großer Dichter, denn große Genies sind keinen Regeln unterworfen." Aber auch hieraus erhellt noch keineswegs, daß er sich genügende Rechenschaft von der Unabhängigkeit, in deren Besitz er sich befand, zu geben gewußt habe. Der Irrthum, das Genie brauche gar keine Regeln anzuerkennen, ist gewiß eben so groß wie der, welcher nur die des Aristoteles für gültig hält. Ein Dichtwerk kann sich der Gesetzgebung der Alten entziehen und doch noch immer Gesetzen unterworfen sein. Was nun die in der „neuen Kunst Comödien zu machen," und sonst an vielen Orten ausgesprochene Meinung Lope's von der höheren Vortrefflichkeit der antiken Schauspielform und daß das Abweichen von ihr nur der Nachgiebigkeit gegen den verdorbenen Geschmack der Menge zuzuschreiben sei, betrifft, so lohnt es sich wohl kaum der Mühe, diese beschränkte Ansicht ernsthaft zu widerlegen. Der einseitige Wahn von der einzigen Musterhaftigkeit der alten Kunst, der blinde Glaube an die Vorschriften des Aristoteles sind jetzt hoffentlich in der ganzen civilisirten Welt auf ewige Zeiten vernichtet. Man erkennt die strengere und eingeschränktere Form der griechischen Tragödie

und Comödie als trefflich an, weil sie die organisch entwickelte Gestalt eines aus lyrischen Chorgesängen allmälig zum Drama erwachsenen Kunstgebildes ist; aber man glaubt sie nicht mehr maaßgebend für das aus einem ganz anderen Keim, unter ganz verschiedenen Umständen hervorgegangene neuere Schauspiel, für das sie nur ein äußerlicher, mechanischer, alle naturgemäße Gestaltung zerrüttender Zwang sein kann. Und sollte hierüber noch irgend Jemand anderer Meinung sein, so genügt es wohl, ihn auf eine vergleichende Betrachtung der verschiedenen Nationen des neueren Europa, die sich in dramatischer Poesie versucht haben, hinzuweisen. Denn aus dieser Betrachtung muß sich unwiderleglich ergeben, daß das Copiren der antiken Muster und das Schmiegen in ihre vermeintlichen Regeln überall nur eine todte, unorganische Kunst ohne Gehalt und Eigenthümlichkeit hervorgebracht hat, während die beiden Völker, welche, nur ihrer eignen Eingebung folgend, das Schauspiel in der durch die besonderen Umstände seiner Entstehung bedingten Weise ausgebildet haben, in Besitz von Nationalbühnen gelangt sind, die der griechischen den Rang der Trefflichkeit streitig machen können. Die angeführten Maximen des Lope de Vega aber liefern einen der denkwürdigsten Belege für die oft ausgesprochene Behauptung, daß der ächte Dichter mit einer gewissen Bewußtlosigkeit, aus einer inneren Nothwendigkeit das Rechte und Wahre treffe, daß die künstlerische Thätigkeit im Schaffen und Gestalten unabhängig von theoretischer Einsicht bestehen könne, und daß die Kunst oft der Kritik unendlich weit voraneile. Preisen wir also den gesunden Sinn der Spanier, der ihre Dichter gleichsam wider deren Willen

und theoretische Principien zur Betretung des richtigen Weges nöthigte; denn im entgegengesetzten Fall würde das spanische Theater, gleich dem italienischen, uns nur klägliche, pedantische, den Gesetzen der classischen Poesie slavisch angepaßte Schauspiele ohne Lebenskraft darbieten [130]).

Wie durchaus verschieden von dem Lope, der auf den vorhergehenden Seiten seine so ganz obenhin gedachte Poetik vortrug, erscheint nun der Dichter, der, ungehemmt von engherzigen Grundsätzen, nur seiner Begeisterung folgte! Wie weit übertrifft die Tiefe und Fülle seiner poetischen Gebilde das, was man nach der Oberflächlichkeit seiner Ansichten von dichterischer Composition erwarten durfte! Und wie sehr überragt das Drama, das er im Einklang mit dem Nationalgeist und aus dem inneren Leben des Volkes heraus schuf, Alles, was der nur nachahmenden Kunst erreichbar gewesen wäre!

Form und Charakter des Schauspiels, das seit Lope de Vega in Alleinbesitz der spanischen Bühne kam, sind schon oben in allgemeinen Umrissen geschildert worden. Dieses Schauspiel kann zwar nicht für die alleinige Schöpfung unseres Dichters gelten; es war durch lange Folgen

[130]) Der italienische Dichter Marino sagt hierüber in der Trauerrede auf Lope's Tod (**Obras sueltas T. XXI. pag. 18**): **Vera arte di Commedie è quella, che mette in Teatro quello che piace agli Uditori: questa è regola invincibile della Natura, e voler la carestia d'ingegno, o il far del critico a poca spesa sostentare, che una effigie sia bella perchi abbia le figure del volto corrispondenti all' arte, se gli manca quel ingasto e aria inesplicabile, ed invisibile, con il quale la Natura (con l'Arte) le lega insieme, sará voler sostentare, che la natura sia inferiore a quelli, che, crepando di critici, fingono al loro bene placito l'arte in ogni cosa.**

von Versuchen herangebildet worden, und ward in den letzten Decennien des 16. Jahrhunderts durch die vereinten Kräfte Mehrerer auf eine neue Stufe, seinen eigentlichen Gipfelpunkt, emporgehoben; allein welche ungeheure Kluft trennt selbst die unvollkommensten und frühsten Werke Lope's von den besten seiner Vorgänger! Was aber diejenigen seiner Zeitgenossen betrifft, welche gleichzeitig mit ihm den nämlichen Weg einschlugen, so ist zu bezweifeln, ob sie trotz ihrer hervorragenden Talente Geist und Gestalt des Drama's so unwiderruflich fixirt haben würden, wie dies durch ihn geschah. Nur seine schöpferische und gestaltende Kraft, verbunden mit der Fruchtbarkeit, die seine Auffassungsweise der dramatischen Poesie in so unzähligen Gestalten und auf so vielfache Art verkörperte, vermochte die Geschmacksrichtung der Spanier in der Schauspielkunst so entschieden zu bestimmen, daß für die Dauer von anderthalb Jahrhunderten keine andere Bestrebung dagegen aufkommen konnte. Und in diesem Sinne darf Lope de Vega denn allerdings der Begründer des spanischen Nationaltheaters genannt, und das spanische Schauspiel in allen seinen Modificationen als sein Werk angesehen werden. Die oben in allgemeinen Zügen gegebene Characteristik dieses Schauspiels und seiner Formen muß daher hier in die Erinnerung zurückgerufen worden; wir haben indessen, unter Rückbeziehung auf das dort Gesagte, noch verschiedene, die Kunstart des Lope de Vega bezeichnende Punkte speciell hervorzuheben.

Wenn je ein Dichter berufen gewesen ist, seiner Nation nicht bloß ein Drama, sondern eine ganze dramatische Literatur zu schaffen, so war es unser Spanier. Ihm

hatte die Natur nicht allein jene vollkommenste Harmonie aller Seelenkräfte verliehen, aus welcher die Kunst als die schönste Blüthe des Menschengeistes hervorgeht, er war nicht allein mit allen den Gaben ausgerüstet, die dem großen lyrischen und epischen Dichter eben so nothwendig sind, wie dem dramatischen, mit Fülle und Beweglichkeit des Geistes, mit tiefer Anschauung der Natur und des Lebens, mit Gluth und Erregbarkeit der Empfindung, mit Schwung der Phantasie und des Gedankens; sondern er besaß zugleich im höchsten Grade alle Eigenschaften, welche vorzüglich zum Dramatiker befähigen, die tiefste Kenntniß der Menschen und ihrer Charactere, den schärfsten Sinn für Erfassung der Leidenschaften, ihrer Ursachen und Wirkungen und, im Verein mit einer unerschöflichen Phantasie und Erfindungsgabe, die feinste Verstandesreflexion und jenen ruhig überschauenden Blick, der zur Anordnung und Führung eines dramatischen Planes nöthig ist. Nicht ohne Absicht wird diese Vereinigung der verschiedenen dichterischen Vermögen hervorgehoben; denn wenn, wie oft bemerkt worden, das Drama die organische Verschmelzung des Epos und der Lyrik ist, so wird auch der Schauspieldichter im höheren Sinne jene Gaben, welche gesondert den Lyriker und Epiker bilden, in sich zusammenfassen müssen. Und so vereinigte sich in Lope de Vega's dramatischer Kunst die Anschaulichkeit, die durchsichtige Klarheit und heitere Darstellung des Epos mit dem ergreifenden, die Herzen rührenden und bewältigenden Erguß der Lyrik, Beides aber trat, in plastisch abgerundeten Gestalten verkörpert, in lebendiger, nie stockender Handlung auf die Bühne. Dieser hochbevorzugte Geist scheint die schwierigste von allen Formen der Dichtkunst,

nach deren Besitz ganze Nationen und Zeitalter vergebens gerungen haben, ohne Anstrenguug und gleichsam spielend aus sich geboren zu haben. So abgeschlossen, wohlgefügt und wie aus einer inneren Nothwendigkeit hervorgegangen erscheinen seine zahllosen Gebilde, daß man glauben sollte, nicht der Dichter habe sie hervorgebracht, sondern die Natur durch ihn. Allein es ist wohl bekannt, daß diese scheinbare Natürlichkeit, wie man an den höchsten Werken der Poesie und Kunst wahrnehmen kann, gerade die Folge der vollkommensten organischen Durchbildung und harmonischen Abrundung, das Resultat der vollendetsten Meisterschaft ist.

Welche Ansicht Lope de Vega vom Wesen und Zweck des Schauspiels hatte, das sagt er selbst in kurzen Worten: „Das Drama soll die Handlungen der Menschen nachahmen und die Sitten des Jahrhunderts malen;" das heißt in der höheren Auffassung dieses Satzes, die sich in seinen Werken spiegelt: es soll keineswegs die Natur, die gemeine Wirklichkeit copiren, sondern ein poetisches Abbild des Menschenlebens in seinen Höhen und Tiefen sein, eine dichterische Darstellung der Erscheinungen, Thaten und Begebenheiten, welche aus der Fülle der Natur und Geschichte als die bedeutsamsten hervorragen; und zwar muß das Drama die Handlungen und Vorfälle, die es mit innerer Nothwendigkeit aus den Charakteren abzuleiten hat, dem Zuschauer unmittelbar vergegenwärtigend vor Augen führen, so daß dieser die ganze Action mit zu erleben glaubt. Die höhere Bestimmung des Schauspiels, die sich aus solcher Auffassung ergibt, ist, den Menschen durch Aufdeckung der

Quellen und Folgen seiner Handlungen zur Kenntniß seiner selbst zu führen, ihn auf den ewigen Grund aller Erscheinungen des Daseins hinzuleiten und ihm Einsicht in die Wechselbeziehungen der menschlichen und göttlichen Dinge zu gewähren. Diese sittliche Intention allein steht mit der Poesie in Einklang, und von jenem gemeinen moralischen Zweck des Drama's, wonach immer Jemand sündigen und dann die verdiente Züchtigung erhalten muß, von jenem Begehren, im Theater Kinderstubenweisheit zu hören und sich aus jedem Schauspiele eine Nutzanwendung nach Hause zu nehmen, wußten unser Dichter und seine Zeit Gott sei Dank nichts.

Solchem Princip entsprechend, rollt Lope de Vega in jeder seiner dramatischen Dichtungen ein reiches Gemälde von Handlungen, Begebenheiten und Lebensverhältnissen, von Motiven, Stimmungen und Empfindungen auf, die in einer nothwendigen Kette von Ursachen und Wirkungen zu ihrem Ziele fortschreiten. Seine Bühne sucht die größte Mannigfaltigkeit des Stoffes in sich aufzunehmen, eine umfassende Darstellung aller Lebensmomente zu geben und das große Weltgemälde in seiner ganzen Breite aufzurollen. Die Handlung (d. h. in umfangreichem Sinne, das ganze Gewebe von äußeren Erscheinungen sowohl, als inneren Triebfedern) steht bei ihm im Vordergrunde; einen besonderen Lehrsatz, eine specielle Maxime aufzustellen, wird nicht beabsichtigt; aber das Ganze wird durch das Band einer poetischen Intention zusammengehalten, die den Mittelpunkt des Werkes ausmacht und dasselbe zu jener Einheit, die jedem Kunstwerke nöthig ist, abrundet. Diese Grundidee nun, das Centrum, von dem alle Radien seiner Darstellung

ausgehen, weiß der Dichter mit größter Sicherheit zu ergreifen und durch die Handlung selbst, durch die Situationen und Charactere, durch die ganze Führung der Fabel zur Anschauung zu bringen.

Um zu sehen, wie sehr die dramatische Kunst in Spanien erst durch Lope de Vega ihr eigentliches Feld gefunden habe, vergleiche man zunächst nur seine Behandlungsart des Dialogs mit der seiner Vorgänger. Blicken wir auf die Werke des la Cueva und Virues, an die er sich doch unmittelbar anschloß, wie ungelenk und fast ohne Ahnung dessen, was das Drama verlangt, erscheint bei ihnen die Sprache! Sie lassen die Personen diese und jene Rede hersagen; man nimmt den Mund zu pomphaften Schilderungen und Declamationen übervoll; aber die Sprechweise modificirt sich nicht nach den Umständen und dem Character der Redenden; sie kennt keine feinen Nüancen und Uebergänge, sondern stellt das Alltägliche dicht neben das Erhabene; sie eilt, wo Verweilen nöthig wäre, und gönnt sich dagegen ungebührlich viele Zeit, wo die größte Raschheit und Beweglichkeit erfordert würde. Wie anders dagegen bei Lope de Vega! Wie treffend und in einander greifend erscheint bei ihm der Wortwechsel! wie geschmeidig schmiegt sich seine Rede der jedesmaligen Stimmung des Sprechenden an! wie folgt sie dem Fortschreiten der Handlung! wie wechselt sie mit jedem neu hervortretenden Moment! wie gehalten ist sie und zugleich wie beweglich! Und wie musterhaft endlich sind die epischen und lyrischen Töne selbst da, wo sie sich mit der größten Selbstständigkeit geltend machen, dem dramatischen untergeordnet!

Wir wissen, daß Lope ein entschiedener Gegner des

Gongerismus war und sich rühmte, ein escritor llano zu sein, d. h. einen einfachen und ungekünstelten Styl zu schreiben [131]). Dessenungeachtet hat man ihm den Vorwurf der überladenen und geschraubten Ausdrucksweise gemacht. Es ist wahr, es finden sich in seinen Werken hier und da gewagte und übertriebene Metaphern, allzu künstliche dialektische Wendungen, Gleichnisse und Bilder, an denen der Ausländer Anstoß nehmen kann. Allein man lasse nicht aus der Acht, daß das Bilderreiche und Figürliche, der Hang zu Antithesenspielen und raffinirten Gedanken auf's innigste mit dem Wesen der spanischen Sprache verwachsen ist. Sei es durch Einfluß der Araber, sei es vermöge einer angeborenen Neigung des spanischen Geistes, diese Eigenheiten hatten sich schon im Beginn der castilianischen Literatur geltend gemacht; die alten Volksromanzen sind nicht durchaus frei davon; die Cancioneros bieten Beispiele in Menge und aus der Celestina sieht man, daß die Sucht, weithergeholte Gleichnisse und Anspielungen anzubringen, sich schon im 15. Jahrhundert in die Rede des gewöhnlichen Lebens eingeschlichen hatte [132]). Zugleich muß das lebhafte Tem-

[131]) Sogar in seinen Theaterstücken schwang er die Geißel der Satire gegen die Gongoristen. So sagt in den Bizarrias de Belisa die Heldin, wo sie ihre Nebenbuhlerin in einem lächerlichen Lichte darstellen will: „und sie schreibt im Cultus-Styl, in jener Griechensprache, die bis dahin in Castilien unbekannt war und die sie von ihrer Mutter nicht lernen konnte!" In einem anderen Stücke, Amistad y Obligacion, empfiehlt ein Dichter, Severus, sich einem Bräutigam, Namens Lope, und dieser letzte fragt ihn: „seid Ihr wie die Anderen oder Culturaner?" — Culturaner. — „Nun, so bleibt bei mir; Ihr soll meine Geheimnisse schreiben." — Eure Geheimnisse? warum? — „Weil es kein Mensch verstehen wird."

[132]) *Calixto.* Ni comeré hasta entonces aunque primero

perament des Südländers in Anschlag gebracht werden, welches zu Uebertreibungen und disparaten Vergleichungen geneigt macht. Wem, der je mit Spaniern Umgang gehabt hat, sollten nicht die seltsamen Metaphern und hyperbolischen Ausdrücke aufgefallen sein, die jeden Augenblick in ihren Reden zum Vorschein kommen? Ein junger Mann nennt den Gegenstand seiner Liebe **Clavel de mil alma** (Nelke meiner Seele). Ein munteres und witziges Mädchen fühlt sich geschmeichelt, wenn man ihr sagt, sie sei ein **salero**, d. h. ein Salzfaß. Wer Wein trinkt und ausdrücken will, daß er ihm vorzüglich mundet, ruft: **sabe a gloria**, d. h. er gibt einen Vorgeschmack des Paradieses. Ein Bauer aus der Mancha, der zur Zeit des spanischen Befreiungskrieges gefragt wurde, wie stark das Heer sei, das den Paß der Sierra Morena vertheidigte, gab zur Antwort: **Un medio mundo delante, un mundo entero detras y en el centro la santissima trinidad** (eine halbe Welt vorn, eine ganze Welt hinten und im Centrum die allerheiligste Dreieinigkeit). In der Prosa des Cervantes, die doch allgemein als ein Muster von Einfachheit und Natürlichkeit gepriesen wird, finden sich viele ähnliche Phrasen, in denen eben nur die gewöhnliche Sprechart nachgeahmt ist; und Lope würde nicht der treue Sittenschilderer sein, der er ist, wenn er die bezeichnete Eigenheit nicht in seine Dramen hinübergenommen hätte. Was aber die Con-

sean los caballos de Febo apacentados en aquellos verdes prados, que suelen cuando ha dado fin a su jornada. *Sempronio.* Dexa, señor, essos rodeos, dexa essas poesias que no es habla conveniente la que a todos no es comun, la que pocos entienden. Di: aunque se ponga el Sol, y sabran todos lo que dices. — Celestina, Acto VIII.

cetti im Geist der italienischen Marinisten, die hochtrabenden und überspitzfindigen Reden betrifft, die sich stellenweise bei ihm finden, so wird leicht bemerkt, daß diese fast immer den persifflirten Rollen, den Stutzern, Kokettten, schmachtenden Liebhabern und anderen lächerlichen Figuren in den Mund gelegt werden, wie denn auch der Gracioso nie ermangelt, den Galimathias seiner Gebieter und Gebieterinnen mit beißendem Spott zu geißeln. Was nach Abzug hiervon noch an Schwulst und fascher Emphase in seinen Werken übrig bleibt, ist sehr gering, und kann, wenn es auch als fehlerhaft verdammt werden mag, kein Hinderniß sein, dem Lope eine hohe Virtuosität in Handhabung der poetischen Diction zuzusprechen. Sein Versbau ist von wunderbarer Harmonie, Leichtigkeit und Eleganz; sein Styl (abgesehen von jenen sehr vereinzelten Flecken, die überdieß gewiß zum Theil auf Rechnung der verunstaltenden Copien seiner Werke zu setzen sind) eben so natürlich und dem Gegenstande angemessen als edel, kunstvoll und gewaltig. Er hat alle Modulationen, die im Gebiet des Sprachvermögens liegen, in seiner Gewalt, und weiß eben so den innigen, zum Herzen sprechenden Ton der unmittelbaren Empfindung zu treffen, als die Erzählungen und ausmalenden Schilderungen in ein prachtvolles Gewand zu kleiden, den beflügelten Witz auf dem Wellenspiel der Rede zu schaukeln und dem hinströmenden Erguß der Leidenschaft Worte zu leihen. Seine Beherrschung der technischen Mittel der Darstellung erscheint gleich groß im gewöhnlichen, sich nur durch einen leisen Anflug poetischen Colorits von der Sprache des gemeinen Lebens erhebenden Dialog, wie in dem hinreißenden Drange der Beredtsamkeit. Er weiß die allerfamiliärsten Bilder und

Ausdrücke zu gebrauchen, ohne deshalb in's Prosaische und Triviale zu verfallen, und die alleraußerordentlichsten, ohne die Präcision zu verletzen, oder an's Bombastische zu streifen. Mit welcher Leichtigkeit und Klarheit gleiten seine Romanzen dahin, wie sanft bewegte, bis auf den Grund durchsichtige Bäche; aber wie brausend ergießen sie sich auch in den erregteren Momenten, gleich dem Bergstrom, der über Felsenklippen rollt! Wie lebhaft und beweglich, mit welcher Grazie und Anmuth leihen sich seine Redondillen und Decimen bald zu Rede und Gegenrede, bald zu Klagen der Liebe, bald zu Spielen des Scherzes und der Laune her! Welcher melodische Zauber in seinen Liras und Silvas! Und wie majestätisch treten seine Octaven, Canzonen und übrigen italienischen Maaße auf!

Mit dem obigen Vorwurf verbindet sich gewöhnlich ein anderer, der der falschen und nutzlos ausgekramten Gelehrsamkeit. Hauptsächlich sind hiermit wohl die Anspielungen auf die alte Geschichte und Mythologie gemeint, die in Lope's Werken allerdings bisweilen am unrechten Orte zu stehen scheinen. Allein man darf nicht außer Acht lassen, daß sich bei den Spaniern, wie bei allen Romanischen Völkern, die Erinnerung an das Alterthum immer lebendig erhalten hatte. Noch heute findet sich der Reisende oft überrascht, wenn er hört, wie spanische Bauern und Landeute die Venus, den Amor, den Bacchus und andere alte Götternamen im Munde führen. Im 17. Jahrhundert nun war, wie aus vielfachen Zeugnissen erhellt, die Bekanntschaft mit der antiken Fabellehre noch allgemeiner verbreitet. Wie die Großen ihre festlichen Zusammenkünfte gern mit mythologischen Darstellungen schmückten, wie Phi-

lipp **IV.** in prachtvollen Spielen und Aufzügen (deren später näher erwähnt werden soll) die alte Götterwelt um sich versammelte, so suchte auch der Bürgerstand und selbst das Landvolk in gleich sinnreichen, wenn auch weniger pomphaften Anordnungen bei ihren Festen mit jenen zu wetteifern. Unseren Dichter, der überall Bilder des wirklichen Lebens seiner Zeit gibt, kann daher keineswegs der Tadel der Unnatur treffen, wenn er selbst Leute der unteren Stände mythologische Gleichnisse und dergleichen vorbringen läßt. Daß er trotz dem hier und da nicht besser gethan hätte, sich in seinen Citaten zu mäßigen, soll nicht gesagt werden; aber das Befremdende, das die angedeutete Eigenheit für den ersten Blick hat, wird in den meisten Fällen durch die obige Betrachtung verschwinden.

Wenden wir uns zu einem der wesentlichsten Erfordernisse der dramatischen Kunst, der Zeichnung der Charactere, so werden wir auch hierin dem Lope eine seltne Meisterschaft zuerkennen müssen. Wir wissen, mit welchen eingewurzelten Vorurtheilen dieser Ausspruch zu kämpfen hat. Es ist seit lange hergebracht, den spanischen Dichtern Flachheit in der Characterzeichnung vorzuwerfen und ihnen höchstens einige Geschicklichkeit in Modificirung der allgemeinen Characterformen zuzugestehen, die, wie man sagt, bei ihnen die Stelle der Individualität vertreten müssen. Wie man es oft erlebt, daß ein einmal ausgesprochenes Urtheil, sei es auch noch so verkehrt, durch hundert Bücher verschleppt wird, so ist auch dieses von einem Schriftsteller immer dem anderen nachgebetet worden, ohne daß sich irgend einer die Mühe gegeben hätte, sorgfältiger zu prüfen. „Der Alte (**Vejete**) — müssen wir lesen — der elegante

Liebhaber (**Galan**), die elegante junge Dame (**Dama**), der Bediente, das Kammermädchen, kommen in allen spanischen Stücken als stehende Rollen vor." Wer sollte hiernach nicht glauben, das spanische Schauspiel habe, wie die italienische **Commedia dell' arte**, bestimmte Masken, in deren geschlossenem Kreise es sich bewege? Die Wahrheit aber ist: die erwähnten Ausdrücke bezeichnen in der spanischen Theatersprache theils allgemeine Rollenfächer, wie auch wir von Heldenrollen, Liebhabern, Intriguants u. s. w. reden, theils die Altersklassen der handelnden Personen; und zwar wird unter **Vejete** nicht der Alte im Allgemeinen, sondern der lächerliche Alte, wie er hier und da in den Lustspielen vorkommt, verstanden; **Barba** bedeutet den Mann in gesetzten Jahren, **Galan** den jugendlichen Cavallero, **Dama** die Dame aus den höheren Ständen. Von stehenden Characteren ist dabei nicht im entferntesten die Rede; innerhalb der Classen, die sich unter diesem Namen in dem Personal der Comödien hervorheben, kann vielmehr die größte Mannigfaltigkeit verschiedenartigster Individualitäten Statt finden. Das oben angeführte Urtheil nimmt sich gerade so aus, als wollte man dem Shakspeare Einförmigkeit und Mangel an individueller Characteristik vorwerfen, weil er so oft Helden, Liebhaber u. s. w. auf die Bühne bringt. Uebrigens muß es uns Wunder nehmen, daß die Schriftsteller, welche die spanischen Dramatiker mit jenem Tadel belegen, im Uebrigen noch immer mancherlei Gutes von ihnen zu rühmen wissen; denn ohne Characterzeichnung, ohne Entwicklung der Handlungen aus dem geistigen Wesen der Personen ist nach unserer Einsicht keine dramatische Kunst denkbar. Der in Rede stehende Vorwurf

nun scheint — wenn er nicht auf ganz oberflächlicher Kenntnißnahme von dem Gegenstande beruht — aus einer falschen Ansicht von der Bedeutung der Characterstik im Drama hervorgegangen zu sein. In Zeiten nämlich, wo der lebendige Quell der Poesie spärlich floß und man sich bemühte, durch Verstandesoperation dichterische Werke zu Stande zu bringen, gerieth man auf den seltsamen Einfall, Characterzeichnung um ihrer selbst willen für die Hauptsache in der dramatischen Poesie zu halten. Und so legte man es darauf an, jede Figur vor den Augen der Zuschauer zu zergliedern und gleichsam chemisch in die Elemente zu zerlegen, aus denen man sich ihr Wesen zusammengesetzt dachte; die handelnden oder vielmehr redenden Personen mußten sich nach der Reihe, wie Insekten unter dem Mikroscop, in allen Fasern ihrer Persönlichkeit betrachten lassen, und in endlosen Monologen Verzeichnisse aller ihrer Tugenden und Laster, ihrer Eigenschaften und Affecte liefern; das gab die sogenannten, eine Zeit lang so gepriesenen Characterstücke. Aber begreiflicher Weise kann der bloß berechnende Verstand nicht zur schöpferischen Potenz werden; und so geht aus allen Materialien, die man hier herbeischleppt, um ein Characterbild zusammenzustellen, noch keine volle lebendige Persönlichkeit hervor; wir sehen nichts als todte Masken vor uns, denen es, wie sichtlich sie sich auch bemühen, alle Züge des Lebens nachzuäffen, doch nicht gelingt, die Phantasie zum Glauben an ihr wirkliches Dasein zu nöthigen. Allein diese Manier, jede Figur auf die Folter zu spannen und mit ihr ein peinliches Verhör über alle ihre Verhältnisse und Gedanken anzustellen, ist ferner auch ganz unverträglich mit dem Wesen und Zweck der dramatischen Poesie.

Die Characteristik ist im Drama nicht um ihrer selbst willen da, sondern nur Dienerin der poetischen Intention; eine durchgehends und für alle Figuren gleich ausführliche Charakterschilderung ist in keiner Dichtung zu dulden. Eine Zusammenstellung des Personals, in der jede Physiognomie mit gleich markirten Zügen hervorträte, würde eben so fehlerhaft sein, wie wenn der Maler alle Gestalten seines Bildes, in Reihe und Glied aufmarschirt, in den Vordergrund postiren wollte. Eben so verwerflich ist die Methode, Charactere mittels weitläufiger Reflexionen und Selbstbekenntnisse darzustellen; die Kunst des Meisters besteht eben darin, daß er den Zügen seines Bildes durch wenige Pinselstriche Leben und Bedeutung zu leihen weiß. Es ist schlimm, daß durch die irren Versuche im Drama, mit denen unsere Bühnen heimgesucht worden sind, die Verwirrung der ästhetischen Ansichten so groß geworden ist, daß man sich genöthigt sieht, über diese sich so ganz von selbst verstehenden Dinge ein Wort zu verlieren. In der Gruppirung und Anordnung der handelnden Personen nun, in der gehörigen Vertheilung von Licht und Schatten, in der Kunst, die Charactere durch sich selbst, durch die That und die Situationen darzustellen und ihnen gerade den Raum zu verstatten, der ihnen im Verhältniß zur Grundidee des Stücks gebührt, scheint uns Lope auf einer Stufe zu stehen, die nur selten erreicht worden ist. Die Ausführlichkeit, mit der er seine Personen darstellt, die individuellen Bestimmungen, durch die er sie auszeichnet, richten sich nach dem dichterischen Zwecke, der ihm bei seinem jedesmaligen Werke vorschwebt. Wo er eine symbolische oder allegorische Intention verfolgt, wie namentlich oft in geistlichen Schauspielen, da läßt er die Characteristik allerdings

zurücktreten und seine Figuren als Personificationen von Allgemeinbegriffen, als Träger bestimmter geistiger Potenzen erscheinen. Auch in den Stücken, in denen die Intrigue oder der äußere Zufall die verwaltenden Elemente bilden, stehen seine Personen meistens als Gattungen da; und ganz mit Recht, denn wo die das Leben beherrschenden äußeren Mächte Mittelpunkt des Interesses sind, da würde die Theilnahme durch überflüssige Characterschilderung nur zersplittert werden. Zugleich ist zu bedenken, daß man es hier mit einer Nation zu thun hat, bei der Glaube, Erziehung, Gewohnheit und Convenienz einen übermächtigen Einfluß auf das Leben ausüben und den Einzelnen eine Durchschnittsphysiognomie ertheilen, hinter welcher die Individualität schlummert, um nur auf besondere Anregungen zu erwachen. Wo der Dichter nur die Oberfläche des Daseins und die Erscheinungen, die auf ihr spielen, darstellen will, bieten sich ihm daher zunächst auch nur jene allgemeinen Umrisse dar; aber wie oft, wenn Veranlassung und der geeignete Ort vorhanden sind, wird man auch hier durch die feinsten Züge der hervorbrechenden Individualität überrascht! Und wo endlich, wie in der bei weitem größeren Zahl seiner Schauspiele, das Leben nicht bloß von Seiten der äußeren Umstände, die es gestalten, aufgefaßt wird, sondern in allen Beziehungen und in allen den Veränderungen, die durch innere Stimmungen sowohl als durch äußere Verhältnisse hervorgerufen werden, da entfaltet Lope ein eminentes Talent zur Characteristik, eine tiefe Menschenkenntniß und einen seltenen Scharfblick in Erfassung der Leidenschaften, ihrer Gründe und Folgen. Er weiß die verborgensten Falten der Seele auseinander zulegen, uns in alle Tiefen des menschlichen Herzens, alle seine Sympa-

thien und Antipathien zu enthüllen, jede Stimmung und jeden Gemüthszustand auf's überzeugendste zu schildern, und zwar so, daß alle einzelnen Züge zu einem compacten Bilde zusammentreten und die lebendigste, markirteste Individualität darstellen. Alle Geschlechter und Alter der Menschen, vom Greise bis zum Kinde herab, alle Stände, vom König und Granden bis zum Banditen und Lastträger, bewegen sich in seinen Werken in eigenthümlicher Kraft, jede Figur nicht etwa als Repräsentant ihrer Classe, sondern durch den selbstständigsten Ausdruck ausgezeichnet, der sich der Phantasie unauslöschlich einprägt. Die sichere Hand, die Kraft, Natur und Wahrheit, womit er den Figuren, welche die Hauptträger des Interesses in seinen Stücken sind, ihre besondere Farbe zu leihen weiß, ist aber nur ein Theil seiner umfassenden Kunst in Vertheilung des Colorits, in Anordnung und Gruppirung der Gestalten, so daß jede im richtigen Verhältniß zum Mittelpunkt des Ganzen steht. Je nachdem die Intention des Drama's es verlangt, stellt er die Eigenschaften und geistigen Zustände, kurz das, was man unter dem Gesammtbegriff Character zusammenfaßt, bald unmittelbar als etwas Fertiges vor uns hin, bald läßt er es vor unseren Augen werden, so daß wir Zeugen seines Entwicklungsprocesses sind. Durch die berechnetste Aussparung der Pinselstriche weiß er selbst in die Charactere der untergeordneten Personen Abschattung zu bringen, sie in correcten Umrissen und in selbstständiger Haltung hinzustellen. Und nun — wodurch die dramatische Kunst ihre höchste Staffel erreicht — stellt er den Zuschauer auf den Standpunkt, von welchem aus sich ihm die richtige Perspective für das Ganze ergibt, so daß er den ganzen Kreis der Be-

strebungen, in denen die Handelnden befangen sind, überschauen und in das innerste Triebwerk der Action blicken kann. Der Hörer wird hierdurch zum Mitwisser der sich entgegenstrebenden Parteien; er erkennt nicht allein ihre Absichten, sondern auch die Springfedern, durch welche diese in Bewegung gesetzt werden; er wird gleichsam in den Kreis der Handelnden hinübergezogen, so daß er ihre Befürchtungen und Hoffnungen, ihre Freuden und ihre Schmerzen theilt, und steht doch wieder eine Stufe über ihnen, von welcher aus er mit unbefangenem geistigen Auge prüfend auf ihre Leidenschaften und Gemüthsbewegungen niedersehen kann. Indem der Dichter sein Publicum auf diese Art gleichsam zwingt, bald für diese, bald für jene seiner Gestalten Partei zu nehmen, die Chancen des Gelingens oder Mißlingens ihrer Pläne abzuwägen, erreicht er es, die Illusion auf die höchste Spitze zu treiben und ein Interesse zu erregen, das nach den Versicherungen seiner Zeitgenossen oft so hoch stieg, daß die Darstellung durch die Theilnahme der Zuhörer unterbrochen wurde.

Ein gegen manche Charactere Lope's anscheinend begründeter Vorwurf ist, daß sich ihre Stimmungen plötzlich, namentlich gegen den Schluß des Stückes hin, auf unmotivirte Weise änderen. Es kann wohl nicht allgemeinhin geläugnet werden, daß bisweilen eine Uebereilung des Dichters hierbei im Spiele sein mag. Allein die Beispiele von solchem unerwarteten Gesinnungswechsel auch bei Figuren, die im Uebrigen mit der größten Sorgfalt und Bestimmtheit gezeichnet sind, kommen in den spanischen Schauspielen, Romanen und Novellen überhaupt so häufig vor, daß man nicht umhin kann, den erklärenden Grund dafür in

der Eigenthümlichkeit des Volkes, das die Urbilder zu diesen Schilderungen geliefert hat, zu suchen. Die Spanier besitzen eine Schnellkraft, Reizbarkeit und Beweglichkeit der Seelenvermögen, wie der Nordländer sie nicht ahnt; ihr Streben und Wollen ist überall im höchsten Grade decidirt; ihre Leidenschaftlichkeit eben so entschieden und beharrlich in Verfolgung ihres Zieles, als bereit, sich, sobald dies Ziel als unerreichbar erscheint, dem Gebot der Vernunft zu fügen. Die Gefühle schlagen bei ihnen in ihr Gegentheil um, ohne erst lange Reihen von Mittelstufen zu durchlaufen, wie bei uns; verzehrendes Feuer der Empfindung liegt neben eisiger Kälte. Der Spanier geht von der glühendsten Liebe so schnell zum glühendsten Hasse über, als hätte er aus jener Quelle getrunken, von der Ariost fabelt. Die Empfindlichkeit seines Ehrgefühls vermag ihm Mordwaffen gegen diejenigen, die ihm bisher die Liebsten auf Erden waren, in die Hand zu geben; auf denselben Antrieb aber vermag er auch die Wallungen der Leidenschaft in der Brust zu verschließen oder unter dem äußeren Schein der Gleichgültigkeit zu verbergen. Von dieser Seite her fällt denn ein aufklärendes Licht auf viele Entwicklungen in den spanischen Dramen, die bei oberflächlicher Betrachtung als unmotivirt erscheinen könnten; und manche unerwartete Wendungen in der Sinnesart der handelnden Personen, die man auf den ersten Blick für Extravaganzen des Dichters zu halten geneigt sein möchte, erscheinen als eben so viele der Natur des Spaniers abgelauschte Züge.

Mit besonderer Vorliebe hat Lope sich der Schilderung des weiblichen Geschlechtes zugewandt. Nur selten gewiß haben sich die Frauen eines ähnlichen Dichters zu freuen

gehabt. Er liebt es, sie in einem idealen Lichte darzustellen; Niemand vielleicht hat mit mehr Innigkeit, Seele und Wahrheit die Gluth der Neigung, die Standhaftigkeit und die Energie geschildert, deren ein liebendes Weib fähig ist; Niemand mit gleicher Feinheit die Labyrinthe des Frauenherzens entwirrt und alle Pfade verfolgt, welche die Liebe in ihm wandert, von der ersten schüchternen Regung des Gefühls bis zur aufopferndsten Hingebung und zum höchsten Feuer der Leidenschaft. Doch liegt unserem Dichter nichts ferner, als sich in hohlen Abstractionen zu bewegen, oder seine weiblichen Gestalten als allgemeine Personificationen von Schwärmerei und Aufopferungssucht zu zeichnen. Das Naturtreue, das Reinmenschliche in diesen Figuren ertheilt ihnen vielmehr ihren höchsten Reiz. Auch sind die Kreise, in denen sich ihre Individualität bewegt, von der größten Mannigfaltigkeit; nicht allein alle Classen von der Königin bis zur Lustdirne, sondern auch alle möglichen Typen innerhalb dieser Classen haben ihm Vorbilder geliefert; auch hat er sich nicht gescheut, die Verirrungen, auf die das Weib gerathen, die Tücken und Verrätherstreiche, die es ausüben kann, mit lebhaftem Pinsel bis in's Einzelne hinein auszumalen. Seine **Reyna Juana de Napoles** ist ein alle Schranken der Weiblichkeit überspringendes, sich in Wollust und Grausamkeit berauschendes Mannweib; im **Anzuelo de Fenisa** und im **Arenal de Sevilla** treten gemeine Courtisanen als Heldinnen auf. Im **Rufian Castrucho** und im **Cavallero del Olmedo** haben wir es mit verschmitzten Kupplerinnen zu thun, deren Bilder von sprechendster Wahrheit sind. Die Delicatesse, mit der er diese Dinge zu behandeln weiß, verdient

eben so viel Lob, wie der gesunde Sinn, mit dem er (z. B. im **Animal profeta** und im **El castigo sin venganza**) sich selbst vor Schilderungen des Ehebruches und Incestes nicht gescheut hat.

Ein Characterbild, das bei Lope häufig und in verschiedenen Gestalten wiederkehrt, ist das einer leidenschaftlichen, entschlossenen und zu den verwegensten Thaten aufgelegten Frau. Seine **Varona Castellana** führt das Schwert wie eine zweite Bradamante; seine **Moza de Cántaro** greift zum Dolch, um ihre Ehre zu vertheidigen. Die **Villana de Xetafe**, die **Serrana de Tormes** und die Heldin der **Donayres de Mático** spinnen die ausgelassensten Intriguen und Verräthereien an. In den beiden letzten dieser Stücke und in noch einigen anderen von Lope kommt auch die später auf dem spanischen Theater so oft wiederholte Erfindung vor, daß eine Dame Männerkleidung annimmt, um ihrem Geliebten zu folgen, oder die Pläne des Treulosen zu kreuzen. Doch hat unser Dichter mit diesem, zu sehr interessanten Situationen Anlaß gebenden Motiv keinen Mißbrauch getrieben, wie andere Dramatiker seines Volks.

Besondere Bewunderung ward von Lope's Zeitgenossen der Kunst gezollt, mit der er die unteren Volksclassen, Bauern, Landleute, Hirten u. s. w. darzustellen weiß. Und wirklich ist dies eine der glänzendsten Seiten seines Talents, wie er sich dessen selbst sehr gut bewußt gewesen zu sein scheint; denn er hat keine sich darbietende Gelegenheit, dergleichen Schilderungen anzubringen, unbenutzt vorübergehen lassen, ja bisweilen selbst in seine historischen und geistlichen Schauspiele, den Gang der Handlung unterbrechend, solche kleine Idyllen eingeschaltet. Die Anmuth,

heitere Unschuld und kindliche Naivetät in diesen Gemälden, der mannigfaltige Reiz, der über sie hingebreitet ist, ihre doch nie von poetischem Colorit entblößte Naturtreue ziehen den Beschauer, wie oft auch Aehnliches wiederkehrt, immer von Neuem an. Bald ist es das unnachahmlich frische und liebliche Bild einer bäurischen Liebschaft, bald die Darstellung der ländlichen Einfalt und Rohheit, bald der Gegensatz des ungeschminkten Naturlebens zu der städtischen und höfischen Bildung, was uns ergötzt. Nicht zu übersehen sind hierbei die lieblichen Schilderungen der ländlichen Feste und Spiele, und die häufig eingewebten Lieder, die zu dem Besten der spanischen Volkspoesie gehören. Es weht eine frische Landluft in diesen Scenen, ein Hauch aus jenen unvergleichlichen Thälern am Sil und Genil; alle Reize des südlichen Himmels, einer eben so großartigen wie lieblichen Natur sind über sie ausgebreitet. Von Niemand, vielleicht selbst von Cervantes nicht, ist das spanische Landvolk so in allen seinen Eigenheiten beobachtet und in seinen liebenswürdigsten Zügen aufgefaßt worden; und kein Reisebeschreiber kann uns dessen Character besser kennen lehren. Man braucht nur einige solcher Scenen gelesen zu haben, um sich in dem Leben und Treiben dieser Dorfbewohner ganz heimisch zu finden. Um aber die Wahrheit dieser Darstellungen nicht zu verkennen, darf man nicht außer Acht lassen, daß man es hier mit einem südlichen Volke zu thun hat, bei dem Aufgewecktheit, Phantasie und Witz ein Gemeingut aller Stände sind und bei dem selbst die Plumpheit noch mit einer gewissen Grazie umkleidet erscheint.

Als Mittelpunkt des burlesken Theils, den er in den

mehrsten seiner Schauspiele dem ernsten gegenüberstellt, braucht Lope in der Regel den Gracioso. Nach seiner eignen Aussage ist eine seiner Jugendcomödien, **la Francesilla**, das Stück, in dem er diese Rolle zuerst angewandt hat [133]. Wir wissen indessen, daß der Lustigmacher beinahe so alt ist wie die spanische Bühne und schon von Naharro und Lope de Rueda gebraucht wurde. Jedoch ist so viel gewiß, daß diese Rolle bei den unmittelbaren Vorgängern unseres Lope (Cervantes, la Cueva u. s. w.) und auch in der Mehrzahl der Stücke, die wir als die älteren unter seinen eignen kennen, nicht vorkommt. Mithin kann der neuere Gracioso, der von nun an auf der spanischen Bühne so beliebt wurde, als seine Schöpfung angesehen werden. In dieser Figur schmolzen die verschiedenen, einzeln schon längst bekannten Züge des Hanstwursts und Possenreißers (**Bobo**), des Tölpels und einfältigen Bauern oder Hirten (**Simple**) und des furchtsamen Bedienten, mit den neu hinzugebrachten eines satirischen Beobachters des um ihn her Geschehenden zusammen. Zu einer stereotypen Gestalt, wie bei den Späteren, ist übrigens der Gracioso bei Lope de Vega noch nicht geworden. Wenn Jene, namentlich

[133]) Lope sagt in der Dedication dieser Comödie an Montalvan: **Repare en que fué la primera en que se introdujo la figura del donaire quo desde entonces dió tanta ocasion á los presentes. Hizola Rios, unico en todas y digno desta memoria. Vmd. la lea por nueva, pues cuando yo la escribi, no habia nacido.** Aus den letzten Worten geht hervor, daß die Neuerung, von welcher hier die Rede ist, vor dem Jahre 1602, in welchem Montalvan geboren wurde, Statt hatte. Der Gracioso in der **Francesilla**, welcher mithin als der Ahnherr so vieler anderen Figuren der spanischen Bühne anzusehen ist, heißt Tristan.

Calderon, diese Rolle in jedem Stück für unerläßlich halten und sie selbst da anbringen, wo sie ganz überflüssig ist und das Interesse des Ganzen mehr stört, als fördert (man denke nur an den standhaften Prinzen), so hat unser Dichter in solchen Fällen weislich ganz auf sie verzichtet. Und wenn bei Jenen die lustige Person fast immer durch einen spaßmachenden Bedienten repräsentirt wird, so ist der Gracioso des Lope von viel größerer Mannigfaltigkeit; nicht bloß äußerlich, insofern er bald als Bauer, bald als Hirt, bald als Diener auftritt; auch innerlich findet unter diesen Figuren innerhalb des durchgehenden allgemeinen Zuges der Einfalt, Tölpelei oder Schalkheit noch eine feine Nüancirung des Characters Statt. Der jenen vorlauten Bedienten oft und von den Schauspieldichtern selbst [134])

[134]) S. z. B. folgende Stelle aus Amar por señas von Tirso de Molina.

Montoya.

Muchos discretos
A sus ministros han dado
Cuenta de cosas mas graves,
Cuyo consejo remedia
Imposibles: qué comedia
Hay (si las de España sabes)
En que el Gracioso no tenga
Privanza contra las leyes
Con duques, condes y reyes,
Ya venga bien, ya no venga?
Qué secreto no le fian?
Qué infanta no le da entrada?
A qué princesa no agrada?

D. Gabriel.

Los poetas desvarian
Con esas habilidades;

gemachte Vorwurf, daß sie gegen alle Wahrscheinlichkeit Allerweltsvertraute und mit ihren Späßen selbst zur Unzeit immer bei der Hand seien, kann daher die Graciosos unseres Autors nicht treffen. Sehr oft hat dieser auch das Komische nicht in Einer bestimmten Figur concentrirt, wie dies später fast ausschließlicher Brauch wurde, sondern dasselbe auf eine Anzahl von Personen vertheilt. Ueberall sind Scherz und Ironie von ihm auf's trefflichste gehandhabt. Sein Witz ist von sprudelnder Fülle und bei aller Ausgelassenheit immer voll Anmuth und von jener unschuldigen Heiterkeit durchdrungen, die so sehr ergötzt, weil sie nie verletzt, oder in bittere Satire ausartet; fast aus jeder seiner Comödien ließe sich eine Sammlung der köstlichsten Späße machen. Aber noch mehr muß die Kunst gerühmt werden, mit welcher der Komik stets eine bedeut-

Pues dando à la pluma prisa,
Por ocasionar la risa
No excusan impropiedades.

Und die folgende aus Moreto's Marques de Cigarral:

Marina.

Las señoras no se tratan
Por no perder su estima,
Con la familia lacaya.

Fuencarral

Despues que se introdujeron
Las comedias en España,
Pueden servir los lacayos
En los estrados y salas
Y aun hablar con las señoras
De gerarquias mas altas
Que la señora Marina,
Pues son princesas é infantas.

same Stellung zur Haupthandlung gegeben wird. Als mithandelnd und in den Gang der Action eingreifend werden die komischen Figuren freilich nur selten gebraucht; aber dessenunerachtet bilden sie einen wesentlichen Bestandtheil der ganzen Composition; sie repräsentiren das reflectirende Element und zeigen uns das Urtheil der Unbefangenen oder des nüchternen Verstandes über die Anschläge und Thaten der von ihren Leidenschaften und ihrem einseitigen Wollen geblendeten Hauptpersonen. Sie stehen den Helden in parodischer Weise gegenüber und wiederholen die von idealen Motiven geleiteten Handlungen derselben in einer niederen Sphäre, so daß das Erhabene zur Caricatur wird; sie wenden ihren ganzen Witz an, die Gedanken und Gesinnungen, die Situationen und Verhältnisse, die in der Haupthandlung vorkommen, in's Komische zu verdrehen und lächerlich zu machen. Dies ist die eine Weise, wie Lope lustige Personen und Scenen zur Anwendung bringt, aber nicht die einzige; denn aus allzu häufiger Wiederholung derselben würde Monotonie entspringen; oft ist das Parodische weniger ausgeführt oder nur in einzelnen Zügen angedeutet; aber der Gracioso und die entsprechenden Figuren bleiben nichts desto weniger bedeutungsvolle Glieder des Ganzen; sie werden bald dazu gebraucht, mit ihrem scharfen Blick die Gemüther der Uebrigen zu analysiren, die geheimen Tiefen ihrer Seelen aufzudecken und ihre verborgenen Gedanken an's Licht zu bringen; bald werden scherzhafte Theile in den Ernst des Drama's eingeschoben, damit für den Hörer, dessen Theilnahme durch die anhaltende Gemüthsbewegung und Aufregung des Mitleids zu sehr in Anspruch genommen würde,

eine wohlthuende Pause eintrete, in der er sich zu neuen Erschütterungen Kraft holen könne.

Ueber die Composition, die Leitung und Anordnung des Plans von Lope's Comödien läßt sich schwer etwas Allgemeines sagen, weil sich in diesem Punkt eine so große Verschiedenheit unter seinen Werken bemerklich macht. Wenn die Fähigkeit, Gestalten zu schaffen und Charactere in voller Lebendigkeit hinzustellen, wenn die Kunst der Sprache und des Versbaues ihn vielleicht nie verlassen hat, so läßt sich nicht läugnen, daß seine dramatische Composition bisweilen an wesentlichen Gebrechen leidet. Wir sind zwar weit entfernt, hierher die Verletzung der Orts- und Zeiteinheit zu rechnen, die an ihm von den spanischen Kritikern so hart gerügt wird; das kann nur dem in den Sinn kommen, der den ganz verkehrten Maaßstab der gewöhnlichen Wirklichkeit an die Kunst legt. Aber manche Stücke Lope's sind mit einer Menge incohärenten Stoffes angefüllt, den keine dichterische Kunst zur wahren Einheit des poetischen Interesses abrunden kann. Die Meisterschaft Lope's in Bewältigung seiner Vorwürfe war — das hat er an unzähligen Beispielen bewiesen — so groß, daß er sich zutraute, auch das Unmögliche zu vollbringen, eine Ueberfülle von Handlungen in dasselbe Werk zusammenzudrängen, heterogene, ganz unvereinbare Elemente mit einander zu verbinden. In solchen Fällen haben wir denn ein Quodlibet von Scenen, die in so engem Raum nicht neben einander bestehen können, ohne daß die eine den Eindruck der anderen annullirte; einen Reichthum von Zügen und Begebenheiten, die an sich betrachtet oft bewundernswerth sein mögen, aber sich gegenseitig erdrücken und zu verschie-

denartig sind, um mit einander verschmolzen und zu einem runden Ganzen verarbeitet werden zu können. Namentlich sind manche seiner geistlichen und historischen Stücke mit diesem Fehler behaftet. Er hat hier oft die ganze Masse der Materialien, die ihm Tradition oder Geschichte darboten, ohne Uebergehung eines einzigen Zuges in sein Werk aufnehmen wollen. Er hat auch nach Kräften gerungen, diese Einzelheiten nicht bloß aneinanderzureihen, sondern von einem sicheren Mittelpunkt aus zu ordnen und zu gestalten. Allein das Unmögliche ist auch für ihn unausführbar geblieben; die heterogenen Massen, die zusammengehäuft werden, tragen immer zur Schau, daß sie nicht in diesen Verein hätten gebracht werden sollen; die derartigen Stücke bieten entweder gar keine Einheit der Handlung dar, oder das Centrum der Darstellung wird von den es umlagernden Schichten verdeckt; die einzelnen Bestandtheile müssen entweder unbenutzt und unverarbeitet liegen bleiben, oder sie gerathen mit sich selbst und mit der Haupthandlung in Widerspruch.

Ein anderer, den Lope hier und da treffender Vorwurf ist, daß er die Entwicklungen seiner Stücke übereilt, sie zu plötzlich und zu wenig von innen heraus motivirt eintreten läßt. Er gibt unter seinen theoretischen Aussprüchen über das Drama den Rath, die Zuhörer so lange wie möglich über den Ausgang des Stückes in Ungewißheit zu lassen; allein er hat mit diesem Kunstgriff nicht selten Mißbrauch getrieben und die Verwicklung so lange gesteigert, bis die letzte Scene da ist und nun die Auflösung, statt sich natürlich zu entfalten, erzwungen werden muß. Seine Kunst, die Aufmerksamkeit zu spannen, den

Knoten der Begebenheiten fest und immer fester zu schürzen, ist bewunderswerth; aber der Hang zum Seltenen und Außerordentlichen hat ihn bisweilen auch zu Verwirrungen gedrängt, die überhaupt nicht anders als durch ein Zerhauen des Knotens zu lösen waren. In anderen Fällen, wo seine Schauspiele ein Gefühl von Unbefriedigung hinterlassen, spüren wir, wie der Dichter, der fast immer mit unvergleichlicher Kühnheit und Energie anfängt, im Fortgange seines Werkes von einer Abspannung überfallen worden ist, oder wie er in ungezügelter Hast der Production, dem Drang des Fertigwerdens nachgebend, seinen Plan nicht gehörig überlegt und zur Reife gebracht hat.

Diese Ausstellungen treffen indeß nur einen verhältnißmäßig geringen Theil von Lope's Comödien, und es wäre höchst voreilig, auf diese hin über die Compositionsfähigkeit des Dichters im Allgemeinen abzuurtheilen. Die größere Zahl seiner Werke erscheint vielmehr auch in dieser Hinsicht untadelhaft und liefert sprechende Beweise von ächt künstlerischer Besonnenheit und sicherster Beherrschung aller der Mittel, durch die ein Entwurf zu dramatischer Abrundung und Geschlossenheit gebracht wird. Liegt, durch Ueberlieferung der Sage oder Geschichte, ein Gewirr sich kreuzender Begebenheiten und Situationen vor, ein Chaos, an dessen Gestaltung jeder Andere verzweifeln würde, — Lope weiß es zu zertheilen, das Ueberflüssige und Störende auszuscheiden, Ordnung, Consequenz und organische Nothwendigkeit hineinzubringen. Gilt es, ein einzelnes Factum, eine Anekdote, die kaum Stoff zu einer Scene darzubieten scheint, zur Grundlage eines Drama's zu machen, — er hat immer genug eigne Erfindung in Bereitschaft und weiß

diese so kunstreich mit dem Fundament, auf dem er baut, in Verbindung zu bringen, daß ein wohlgefügtes und reich ausgestattetes Ganze zu Stande kommt. Denen zum Trotz, die den Lope als ein ganz verwilderte Genie dargestellt und von seiner „nachlässig-schlechten Manier“ geredet haben, sprechen wir es aus: Der Zahl seiner Stücke, die mit berechnetster Stellung aller Theile zum Ganzen, mit gemessenster Aussparung der Effecte, mit weisester Oekonomie, so daß auch nicht Eine müssige Figur oder Scene vorhanden ist, componirt sind, lassen sich vielleicht nicht eben so viele irgend eines anderen Dichters, von denen dasselbe zu rühmen wäre, entgegenstellen. Ja, manche dieser Schauspiele zeigen in ihrer inneren Gliederung eine solche Symmetrie, eine solche Regelmäßigkeit, Sorgfalt und Durchdachtheit, daß man muthmaßen könnte, hier habe die kälteste Berechnung gewaltet und diese müsse auch eine erkältende Wirkung üben. Aber dem ist nicht so; vielmehr stellt sich Alles in solcher Einfachheit und Natürlichkeit dar, daß es fast das Ansehen gewinnt, als sei die ganze Composition durch ein inneres organisches Gesetz von selbst hervorgewachsen. Wer ein solches Stück analysirt und alle die Wege verfolgt, die durch seinen vielfach verschlungenen Bau leiten, der erstaunt über die Feinheit und Ueberlegtheit der Anlage nicht minder, als darüber, daß ein äußerer Schein der natürlichsten und ungebundensten Lebendigkeit die Absichtlichkeit des Dichters verbirgt. Und gewiß muß dies als die höchste Spitze der Kunst anerkannt werden.

Bisher ist bei dieser allgemeinen Betrachtung von Lope's dramatischer Kunst vornämlich auf die Eigenschaften Rücksicht genommen worden, die, wenn auch innig mit dem

dichterischen Vermögen verwachsen und nicht von ihm zu trennen, doch mehr der Reflexion und Berechnung angehören, als dem eigentlich schaffenden Triebe, und durch Verstandesthätigkeit, Anstrengung und fortgesetzte Uebung bis zu einem gewissen Grade ausgebildet werden können. Die Gabe aber, in der Lope de Vega am meisten glänzt, eine Gabe, die dem Genius allein verliehen wird, ist die Erfindung. Man nehme diesen Begriff hier nicht äußerlich als das bloße Ersinnen außerordentlicher Vorfälle und Umstände, sondern im höheren poetischen Sinn, so daß darunter die Fruchtbarkeit der Phantasie im Erschaffen eines, die Grundidee des Stückes tragenden und verkörpernden, faktischen Inhalts verstanden wird; die Fähigkeit, aus der Entwicklung der Charaktere und deren Zusammenstellung, aus den Beziehungen zwischen den handelnden Personen und den äußeren Verhältnissen mannigfaltige Begebenheiten und Schicksale, Wendungen und Katastrophen abzuleiten. So eminent nun erscheint Lope in diesem Punkt, daß ihm darin schwerlich irgend ein Dichter alter oder neuer Zeit verglichen werden kann. Schon in dem verhältnißmäßig geringen Theil seiner Werke, der noch vorhanden ist, scheint er alle nur irgend denkbare dramatische Combinationen erschöpft und seinen Nachfolgern nichts übrig gelassen zu haben, als ihn nachzuahmen; und dem, der eine beträchtliche Anzahl seiner Schauspiele kennt, muß es begegnen, daß er, wenn er die Dramen anderer Dichter liest, jeden Augenblick auf Momente und Situationen stößt, die ihm aus Lope bekannt sind. Selbst in den Comödien, welche mit unverarbeitetem Inhalt überfüllt und daher von Seiten der Composition mangelhaft sind, glänzt diese Erfindungs-

gabe mit blendendem Licht; manche derselben bieten eine wahre Fundgrube der wirksamsten dramatischen Motive dar, deren jedes Stoff zu einem eignen Stücke geben könnte; diese Motive sind zwar mehr nur angedeutet als ausgebeutet und durchgebildet, aber sie machen ihrem Erfinder um nichts weniger Ehre, und was auf der einen Seite Tadel verdient, erregt auf der anderen Bewunderung. Wenn nun die Productivität dieses Dichters schon der Masse seiner Hervorbringungen nach die Gränzen dessen zu überschreiten scheint, was den Kräften eines Einzelnen und im Umfang des menschlichen Lebens möglich scheint, — wie sehr muß man nicht erst über den Reichthum der Einbildungskraft erstaunen, mit dem er alle diese Werke ausgestattet hat! Wie die Natur selbst, die ihre Gaben nicht zu sparen braucht und sich sorglos ihrer unerschöpflichen Fülle entledigt, hat er den Ueberfluß seiner Phantasiegebilde überall mit vollen Händen ausgestreut, als ob er so unversiegbar wäre, wie der ihrige. Es scheint, er sei unumschränkter Gebieter in dem wunderbaren Lande der Einbildung gewesen und habe alle verborgnen Schätze dieser Zauberwelt gehoben.

Und nun, was unter den bisher hervorgehobenen einzelnen Punkten nicht zusammengefaßt werden konnte, die unsägliche Anmuth und Lieblichkeit, die über seine Schöpfungen hingebreitet ist; die Frische und Naivetät, die ihnen einen unwiderstehlichen Reiz leiht; die hinreißende Sympathie mit der Natur; die überströmende Fülle der Poesie die selbst den unbedeutendsten Gegenstand mit Farben und Blüthen zu schmücken weiß! Die magische Kraft, überall den Zauberkreis der Dichtung zu erschließen, die Herzen bald durch sanfte Rührung zu bewältigen, bald in raschem,

stürmendem Drange mit sich fortzureißen! Die kecke, sprudelnde Jovialität neben dem gewichtigsten und eindringlichsten Ernst! Die Klarheit und Bestimmtheit, mit der sich Natur und Leben in scharfen Umrissen in diesen Gedichten spiegeln, so daß wir ein treues Abbild der Welt, des ganzen Seins und Treibens der Menschheit vor uns sehen, nur daß die Kunst die rauhen, eckigen Seiten der Wirklichkeit abschleift und ihre harten Massen in plastischer Rundung hinstellt!

Die Vereinigung aller der Gaben, die dem großen dramatischen Dichter nöthig sind, verbunden mit der Anzahl höchst ausgezeichneter Werke, die er hervorgebracht, ist nun das, worin Lope de Vega alle seine Zeitgenossen und Nachfolger überragt. Viele Dichter von herrlichen und unvergänglichen Verdiensten haben neben ihm und nach ihm auf der spanischen Bühne geglänzt; einige haben in einzelnen Punkten vielleicht noch Vorzüglicheres geleistet, Jener in der sorgfältigen Ausbildung des Details, Dieser in dem Ebenmaaß der Composition, in der architectonischen Berechnung des Plans; aber Keiner hat in gleich hohem Grade alle jene angedeuteten Vorzüge in sich vereinigt, Keiner eine gleich große Menge trefflicher Werke hinterlassen.

Durch solche Eigenschaften und zugleich jene sich nie erschöpfende Fruchtbarkeit mußte unserem Dichter wohl jene beispiellose Popularität und Herrschaft über die Theaterwelt zufallen, von der alle Schriftsteller seiner Zeit voll sind. Alle Bühnen von ganz Spanien und wo die spanische Sprache gehört ward, in Neapel und Mailand, in Brüssel und Merico wiederhallten von seinem Ruhm und

setzten ihre Repertorien beinahe nur aus seinen Stücken zusammen; alle Welt war erstaunt, daß, nachdem er das Publicum schon durch so zahllose Comödien entzückt hatte, der Vorrath doch noch nicht erschöpft war, daß er immer mehr und immer Anderes zu bieten vermochte; die Zuschauer erwarteten von ihm immer Neues und immer Besseres, und ihre Hoffnung ward nie getäuscht. Aber Lope war auch — wodurch er seinem Volke so theuer wurde und was unter den Ursachen seiner unbegränzten Erfolge mit angeführt werden muß — durch und durch Spanier. Er dachte und fühlte, liebte und haßte im Einklang mit seiner Nation; er kannte alle Töne, die am tiefsten in das Herz seiner Zeitgenossen dringen mußten, und wußte sie in vollen Akkorden anzuschlagen; ihm war kein Mittel, die Sympathie seiner Landsleute zu erregen, unbekannt; er bemächtigte sich aller in der Tradition und Geschichte, dem Glauben und Leben seines Volkes waltenden poetischen Elemente, leitete alle auf spanischem Boden fließende Quellen der Poesie auf die Bühne und wußte auch die alten, schon halb verklungenen Ueberlieferungen der Vorzeit in frisches Leben zurückzurufen und zur Befeuerung des edelsten Nationalgefühls zu benutzen. Wenn so den Spaniern ihr eignes Bild, die ruhmvolle Kunde der großen Vergangenheit und was noch die Gegenwart Großes oder Fesselndes bot, aus dem verklärenden Spiegel der Poesie entgegenblickte, welchen Dank und welche Bewunderung mußten sie nicht dem Dichter zollen, durch den sich jeder Einzelne in seiner Nation verherrlicht sah!

Suchen wir nun, vom Allgemeinen in's Specielle hinabsteigend, einen Ueberblick über die verschiedenen dra-

matischen Leistungen Lope's zu gewinnen, so können wir nicht umhin, zunächst einen Ausdruck des Erstaunens über die unendliche Mannigfaltigkeit des Stoffes, den er bewältigt hat, wie über die große Verschiedenheit der künstlerischen Gestaltung, die man bei ihm antrifft, laut werden zu lassen. Seine Schaubühne liegt wie ein Weltall voll unübersehbaren Reichthums innerer und äußerer Erscheinungen vor uns. Es gibt vielleicht in der Geschichte und Sage aller Völker alter und neuer Zeit keinen sich nur irgend zu dramatischer Behandlung eignenden Gegenstand, den er nicht bearbeitet hätte; er hat die umfangreichsten Staatsbegebenheiten und kriegerischen Ereignisse eben so wohl wie die subtilsten Discussionen der scholastischen Theologie auf die Bretter gebracht; Süjets, deren Bewältigung für jeden Anderen eine Unmöglichkeit gewesen wäre, haben sich unter seinen Händen wie von selbst zu Dramen gestaltet. Kein Theater irgend einer Nation hat eine Gattung oder Abart von Schauspielen aufzuweisen, zu der sich nicht unter seinen Stücken ein Typus auffinden ließe. Eben die angedeutete Mannigfaltigkeit macht aber die Aufgabe, einen Abriß von Lope's Theater zu liefern, in dem weder das Ganze über dem Einzelnen, noch Dieses über Jenem vergessen wird, äußerst schwierig, zumal in den engen Gränzen, die uns hier gezogen sind. Eine Zergliederung und ausführliche Beurtheilung einiger einzelnen Stücke würde — so viel ist gewiß — einen sehr unzulänglichen Begriff von dem ganzen Vorrath geben; die Besprechung einer größeren Menge von Schauspielen nach allgemeinen Gesichtspunkten dagegen läuft Gefahr, keine concrete Anschauung vom Einzelnen zu liefern. Dennoch ist das Letztere der

Weg, auf dem wir uns, innerhalb der uns einmal auferlegten Schranken, dem Ziel unserer Aufgabe am meisten annähern zu können glauben; und zwar werden wir, zur Erleichterung der Uebersicht, die Dramen unseres Dichters bald dem Stoff bald der Behandlung nach in verschiedene Classen sondern. Die Inhaltsangaben, welche wir von einzelnen Stücken liefern, können natürlich nur ganz kurz gefaßt werden, und haben mehr den Zweck, den Leser im Allgemeinen mit einer Anzahl der von Lope bearbeiteten Stoffe, als mit der dramaischen Gestaltung, die er ihnen gegeben hat, bekannt zu machen.

In Rücksicht auf die Behandlung heben sich erstlich mehrere Unterschiede zwischen den Werken aus Lope's früherer und denen aus seiner späteren Periode hervor. Von einer scharfen chronologischen Scheidungslinie kann hier natürlich nicht die Rede sein; aber wir wissen aus dem Prolog zum Peregrino, welche seiner Stücke vor 1604 geschrieben sind, und bemerken in diesen so viele durchgehende gemeinsame Züge, daß wir befugt sind, auch unter den übrigen diejenigen, welche hiermit Uebereinstimmung zeigen, als ältere Arbeiten des Dichters anzusehen. Als Hauptmerkmal dieser, der ersten Hälfte von Lope's dramatischer Laufbahn angehörenden, Comödien ist anzuführen: Fülle von Phantasiegebilden, Empfindungen und Leidenschaften, Häufung von Ereignissen auf Ereignisse, große Menge von Figuren, Thaten und Begebenheiten, kurz ungemeiner, aber nicht gehörig vertheilter und ausgesparter Reichthum der Handlung. Alles bewegt sich in rasch fortschreitendem Gange; lange Reden werden gänzlich gemieden; der Dialog ist rapid und von beinahe epigrammatischer Schärfe. Auch die Exposition wird

immer als Handlung in den Anfangsscenen vorgeführt, nie in einen Bericht gefaßt. In Absicht auf die Sprache macht sich bemerkbar: die am meisten angewandten Versmaaße sind Redondillen und Quintillen, aber auch fünffüßige Jamben ohne Reim kommen häufig vor; die Romanze dagegen wird selten und in der Regel nur für Erzählungen gebraucht. Als prägnante Beispiele solcher Stücke in Lope's älterer Manier seien **Los tres diamantes** und **La fuerza lastimosa** angeführt. In den Werken der späteren Zeit weicht dann die Ueberfülle der Aktion einer mehr berechneten Anordnung; ohne daß deshalb der Beweglichkeit der äußeren Darstellung Abbruch geschähe, findet sich hier eine feinere Ausmalung und Nüancirung des Details; die Stimmungen und Gemüthszustände, die Uebergänge von einer Seelenstimmung in die andere entwickeln sich deutlicher; die Stellung der Theile zum Ganzen, die Anordnung der Gruppen des Personals zeigt mehr Ebenmaaß. Der Grundsatz, möglichst Alles bis auf die Nebenumstände vor den Augen der Zuschauer geschehen zu lassen, ist aufgegeben; wenn früher oft ungehörige, den Gang der Haupthandlung unterbrechende, Scenen eingeschaltet wurden, um Begebenheiten darzustellen, die füglich hätten berichtet werden können, so treten hier in solchen Fällen Erzählungen ein. Die reimlosen Hendekasyllaben weichen fast ganz; dagegen nimmt die Romanzenform mehr überhand und wird auch für den Dialog gebraucht. Sollen Beispiele von dieser Classe genannt werden, so seien es die **Discreta enamorada** und die **Dama melindrosa**. Es verdient noch bemerkt zu werden, daß Lope seine ganze Gluth und Fülle der Imagination, seine ganze Geschicklichkeit im Erfinden

und Fortspinnen eines dramatischen Plans bis an das Ende seiner Laufbahn bewahrt zu haben scheint. Zwei Comödien, von denen man weiß, daß sie Erzeugnisse seiner letzten Lebensjahre sind, die **Moza de Cántaro**, in der er sich auf 1500 schon von ihm geschriebene Stücke beruft' und **las Bizarrias de Belisa**, an deren Schluß er sagt er habe sich den Musen, die er schon verlassen, von Neuem zugewandt, gehören zu seinen gelungensten Schöpfungen.

Mustern wir die ungeheure Zahl seiner Schauspiele nach den Stoffen, die sie behandeln, so tritt uns an der Spitze eine lange Reihe von Gemälden aus der spanischen Geschichte und Sage entgegen. Lope de Vega war von einer glühenden Begeisterung für sein Vaterland erfüllt und hat keine Gelegenheit versäumt, den Ruhm und die Ehre seines Volkes, die Großthaten der spanischen Nationalhelden, mit glänzenden Farben zu verewigen. Die Menge und Mannigfaltigkeit seiner Darstellungen auf diesem Gebiet ist so groß, daß sich selbst aus den noch vorhandenen eine beinahe vollständige Gallerie aller erheblichen Bilder aus der spanischen Geschichte zusammenstellen ließe. Wir haben — um die ganze Strecke nur nach einigen Hauptstationen zu durchmessen — in **La amistad pagada** die Kämpfe der alten Cantabrer gegen die römische Uebermacht; in **El Rey Wamba** die anarchischen Bewegungen des schon den Einsturz drohenden Gothenreichs; in **El ultimo Godo de España** den Verrath des Grafen Julian, den Untergang des Rodrigo und den Sieg der mohammedanischen Waffen; in **El primer Rey de Castilla** dann die ersten Triumphe der wieder erstarkenden christlichen Monarchie; in **Las almenas de Toro** die Streitigkeiten zwischen

Sancho dem Starken und seinen Schwestern Urraka und Elvira, seine Ermordung durch Bellido Dolfos, und als Fahnenträger des castilianischen Ruhms den Cid; in **El Sol parado** die glorreichen Kriegsfahrten Ferdinands des Heiligen; in **Lo Cierto por lo Dudoso** die ersten Keime zu jenen Zwistigkeiten zwischen Peter dem Grausamen und Heinrich von Trastamare, die so furchtbar enden sollten; in **Los Ramirez de Arellano** den furchtbaren Brudermord auf dem Felde Montiel; in **El milagro por lo Zelos** die Zeit Johanns II. in einem ihrer denkwürdigsten Ereignisse, dem Sturz des Alvaro de Luna; in **El piadoso Aragonés** die Geschichte des unglücklichen, obgleich keineswegs schuldlosen Carl von Viana, seiner zweimaligen Empörung gegen den Vater, seiner Gefangenschaft und endlich seines tragischen Todes, durch welchen Ferdinand (der Katholische) Thronerben von Aragon ward; in **El cerco de Santa Fé** den glorreichen Kampf, der den letzten maurischen Thron auf der Halbinsel stürzte; in **La vitoria del Marques de Santa Cruz** endlich eine Kriegsthat, an welcher der Dichter selbst als Jüngling Theil genommen hatte.

Eine strenge Scheidung dieser Stücke in geschichtliche und aus der Sage entlehnte ist nicht möglich; denn in den Ueberlieferungen aus der älteren Zeit fließen beide Gebiete ununterscheidbar in einander; mit den neueren Begebenheiten aber sind oft Traditionen, von denen die Geschichte nichts weiß, oder eigne Zuthaten des Dichters verschmolzen. Wenn indessen die Darstellung historisch genannt zu werden verdient, welche vom Geist der Geschichte durchdrungen ist und die bedeutenden Erscheinungen der

Zeit, jede in ihrem eigenthümlichen Lichte vorzuführen weiß, so dürfen zahlreiche Lope'sche Compositionen mit vollem Rechte historische Dramen genannn werden, ja man kann zweifeln ob irgend eine Literatur Trefflicheres in dieser Gattung aufzuweisen habe. Wir sehen den Dichter in den Geist der vergangenen Jahrhunderte versunken; er ruft die geschwundenen Geschlechter der Menschen von Neuem in's Dasein; er weiß die Lebenspunkte jeder Zeit in ein treues Bild zu sammeln und läßt uns in dem Aufblühen und Hinwelken der Generationen das geheime Weben, das Schaffen und Zerstören des Weltgeistes ahnen. Die Anschaulichkeit, in der er Thaten und Begebenheiten an uns vorüber schweben läßt, die Richtigkeit, mit der er Ton und Farbe der verschiedenen Zeitalter trifft, verdient Bewunderung, ja aus manchen dieser Stücke ließe sich mehr Licht über die Perioden verbreiten, die sie behandeln, als aus Chroniken oder trockenen Compilationen der Geschichtschreiber. Das ganze Leben und Treiben, alle Bestrebungen und Verhältnisse, alle Abstufungen im Adel uud Volk des jedesmal dargestellten Zeitraums stehen in überzeugender Wahrheit und Wirklichkeit vor uns. Das Bestreben, einer jeden Periode das angemessene Colorit zu geben, dehnt sich bisweilen bis auf die Sprache aus; die Comödie **Las famosas Asturianas** ist ganz in dem Styl der ältesten Monumente der castilianischen Literatur geschrieben. Auch sonst noch zeugen hundert kleine Züge, die nur durch ein sorgfältiges Studium eruirt werden konnten, von einer genauen Durchforschung und Kenntniß der Geschichte. Aber es gehörte auch eine seltene Divinationsgabe und poetische In-

tuition dazu, um alles dies so anschaulich vor uns hinzustellen, daß wir es mitzuerleben glauben.

Ganz besonders scheint Lope sich in Schilderungen aus den Zeiten des ersten Wiederaufstrebens der spanisch-christlichen Reiche gefallen zu haben. Er liebt es, uns jene alten ländlich-einfachen Castilianer zu zeigen, die eine patriarchialische Herrschaft über ihre Untersassen üben, bald ihre Aecker bestellen, bald das Schwert gegen die Ungläubigen führen. Alle diese Gemälde, z. B. in **los Prados de Leon, los Tellos de Meneses, los Benavides** und vielen anderen, sind von einer Jugendfrische und Kraft, daß ein unbefangener, nicht ganz durch die farblosen Gebilde, die in jetziger Zeit für Poesie ausgegeben werden, verdorbener Sinn sich ihnen unmöglich versagen kann; und wie oft auch Aehnliches wiederkehrt, der Reiz bleibt immer neu. Die ganze Anmuth, der ganze Zauber der ächten Pastoralpoesie ist hier mit dem gewichtigen Ernst der Heldendichtung verschmolzen. Keiner hat so, wie Lope, den tüchtigen Kern der spanischen Nation geschildert, ihren einfachen, demuthsvoll dem Himmel zugewandten Sinn, ihre Genügsamkeit, ihren vom Gefühl eines freien Daseins gehobenen Muth, ihre Entschlossenheit, zur Vertheidigung ihres Glaubens jeden Augenblick Gut und Leben zu lassen. Dabei durchdringen sich Stoff und Form seiner Darstellung auf's innigste; es herrscht in dieser eine Enthaltsamheit in der Färbung, eine Natürlichkeit und schlichte Unbefangenheit, wie man sie sonst nur in Producten der Volkspoesie findet. Diese Ritter reden nicht viel; aber was sie sagen, das sind schwerwiegende Worte, denen die That auf dem Fuße folgt; das Außerordentlichste wird voll-

bracht, als ob es eine Kleinigkeit wäre. Man glaubt die alten erzgepanzerten Gestalten mit Helm und Schild aus den Nischen und von den Grabsteinen des Domes von Burgos in's Leben treten zu sehen. Alles ist riesenhaft in diesen Bildern, der gewaltige Wille und die eherne Kraft der Männer, wie der hohe Adel und Ernst der Frauen, die kräftigen Tugenden, wie die ungeheuren Leidenschaften und Verbrechen. Und welche charactervolle Unterscheidung in allen Gestalten! Neben der Seelengröße und dem schon vom Leben geprüften Selbstgefühl des Greises der unbändige Trotz der Jünglinge! Mit wie individuellem Leben sind selbst die Nebenfiguren ausgestattet, Priester und Mönche, Bauern und Hirten, Führer des Heeres und gemeine Krieger! Sehr bezeichnend für die Epoche, in welche die Handlung fällt, ist auch die Rohheit und die streitsüchtige, man möchte sagen, brutale Tapferkeit, die einzelnen Helden, z. B. dem Bernardo del Carpio und dem Mudarra, geliehen wird, und diesen eine auffallende Aehnlichkeit mit Shakespeare's Hotspur und Bastard Faulconbridge gibt. Ganz hiermit harmonirt dann auch die wilde, abgerissene Darstellung. Und wie anziehend, wie ganz aus dem spanischen Charakter geschöpft ist die Mischung von hochfahrendem Stolz und liebevoller Hingebung, von Pochen auf eignes Recht und Hochachtung für die, sich Alles unterordnende, Lehnspflicht, von Edelsinn und Barbarei, von unwandelbarer Treue in der Freundschaft und von hartnäckiger Feindschaft! Wie characteristisch der Ton der Andacht, der, wie eine Hymne durch den Sturm, durch das Kampfgetöse dieser gewaltigen Dichtungen erschallt! Endlich, überblicken wir das Ganze der Handlung, welch ein unaufhaltsamer Gang, wie viel

Leben und Regsamkeit in allen Theilen! Welche Illusion der Wirklichkeit, die uns mitten in das bewegteste Dasein hineinreißt, in diesen vorüberfliehenden Gruppen, diesen sich vor uns aufrollenden Kriegsscenen, in deren Schlachtgetümmel man sich versetzt glaubt! Und dann, wenn wir unter die Mauren geführt werden und ihr Leben sich näher entfalten sehen, wie in **El Hijo de Reduan**, **el Bastardo Mudarra** u. s. w., welche Gluth und orientalische Pracht, welche wollustathmende Weichheit der Farben, zugleich aber auch welche Effecte in den Gegensätzen des prahlerischen Stolzes und der Ueppigkeit auf der einen Seite zu der Einfachheit und Tüchtigkeit auf der anderen!

Um diese Dramen richtig aufzufassen, übersehe man nicht, daß viele derselben unmittelbar aus dem Born der Volkspoesie geschöpft sind. Das zuletzt genannte Stück z. B., das die Geschichte von den Infanten von Lara und der Blutache um sie behandelt, dann **El Conde Fernan Gonzalez**, in dem der berühmte, schon im 14. Jahrhundert durch ein Epos gefeierte, Nationalheld von Castilien auftritt, und die beiden, welche den Bernardo zum Mittelpunkt haben, **El Casamiento en la muerte** und **Las mocedades de Bernardo del Carpio**, schließen sich auf's engste an noch vorhandene alte Romanzen an, die oft, selbst den Worten nach genau, in ihnen wiederklingen. Bei anderen lassen sich zwar ähnliche Quellen nicht mehr nachweisen; unverkennbar aber haben ihnen gleichfalls nationale, seitdem verschollene Lieder zu Grunde gelegen; so den **Doncellas de Simancas**, einer der glänzendsten und schwungreichsten Comödien, welche die Jungfrauen von Simancas verherrlicht, deren Hochherzigkeit

ihre Vaterstadt von dem schimpflichen Tribut der hundert Mädchen befreit, den die Christen jährlich an die Ungläubigen zu entrichten hatten [135]), dem **Primer Fajardo**, dem **Principe despeñado** u. s. w. Es fehlt jedoch Alles daran, daß dieses Anschließen an Ueberliefertes das Verdienst des Lope schmälerte; vielmehr muß ihm die weise Benutzung der von der Tradition dargebotenen Elemente besonders hoch angerechnet werden, ja man kann ihn den Vollender der spanischen Volkspoesie nennen und behaupten, daß diese in seinen Werken ihren Abschluß und ihre höchste Vollendung gefunden habe. — Der Inhalt von einigen dieser Stücke möge kurz angegeben werden.

El Conde Fernan Gonzalez schildert die zuerst aufstrebende Größe und Unabhängigkeit der Grafen von Castilien, die bisher unter der Lehnsherrschaft von Aragon gestanden. In der ersten Scene sehen wir den Grafen Fernan Gonzalez wie er sich auf der Jagd verirrt hat und bei einem frommen Eremiten Zuflucht sucht. Der letztere weissagt ihm seine künftigen Siege und die einstige Größe Castiliens. Die schon besorgten Begleiter des Grafen finden endlich den Verirrten und verkünden ihm die eben angelangte Nachricht von einem Einfall der Mohren. Auf diese Kunde eilen Alle unter Anführung des berühmten Helden und unter den Segenswünschen des Eremiten in den Kampf. Die nächsten Scenen schildern den Verheerungszug der

[135]) Daß dieses Ereigniß nicht vom Dichter erfunden ist, sondern auf einer alten Tradition beruht, wird durch die von Sanchez herausgegebene Lebensgeschichte des H. Millan vom Erzpriester von Hita bewiesen. Denselben Stoff hat Lope noch in den **Famosas Asturianas** behandelt.

Feinde, den Jammer der Dorfbewohner und dann den glänzenden Sieg des Fernan Gonzalez, der am Schlusse des ersten Akts durch festliche Spiele der Landleute gefeiert wird. Im zweiten Akt treffen wir den Grafen am Hofe von Leon, wohin er zu den Cortes geladen ist. Die Königin sinnt auf Rache an ihm, weil er ihren Bruder, den König von Navarra, im Zweikampf getödtet hat; sie läßt ihm daher von Navarra aus Vorschläge zur Vermählung mit einer dortigen Prinzessin machen; aber kaum ist Fernan Gonzalez, der die Einladung annimmt, in Pampelona angelangt, so wird er in einen Kerker geworfen. Die Castilianer, ihres Führers beraubt, sehen sich auf allen Seiten von Feinden bedrängt; aber sie lassen ein lebensgroßes Bildniß des Grafen formen, welches dem Heere vorangetragen wird und welchem sie feierlich in alle Gefahren zu folgen schwören. Sogar das Bild des großen Feldherren flößt den feindlichen Heeren Schrecken ein und verschafft den castilianischen Waffen den Sieg. Eine gewaltsame Befreiung des Grafen ist indessen nicht mehr nöthig, denn dieser hat sich durch Hülfe der Infantin von Navarra seiner Haft entzogen, langt glücklich bei seinen Treuen an und säumt nicht, sich mit seiner Retterin zu vermählen. — Im dritten Akt befindet sich Fernan Gonzalez von Neuem in Leon, um seiner Lehnspflicht zu genügen. Er geräth mit dem König in Streit und wird als Aufrührer mit schwerer Gefängnißstrafe belegt; allein seine treue Gemahlin kommt ihm abermals zu Hülfe, besucht ihn im Kerker, wechselt die Kleider mit ihm und läßt ihn entfliehen, während sie an seiner Stelle zurückbleibt. Fernan Gonzalez glaubt sich nach diesen Vorgängen aller Rücksichten für den Lehnsherren entbunden, und rückt

offen gegen Leon in's Feld; seine Waffen sind siegreich und er dictirt nun, nachdem er seine Gemahlin wieder umarmt, dem Könige die Friedensbedingungen. Der Letztere hat vor langen Jahren ein schönes arabisches Roß von ihm gekauft und sich dabei verpflichtet, für jeden Tag, den er mit der Bezahlung desselben zögern werde, das Doppelte der Kaufsumme zu entrichten. Der Graf fordert nun die Bezahlung dieser rückständigen Summe, oder Anerkennung der vollen Unabhängigkeit von Castilien; jene Forderung aber ist so ungeheuer groß, daß das ganze Königreich Leon nicht im Stande ist, sie zu befriedigen, und so muß der frühere Lehnsherr sich wohl bequemen, die Grafen von Castilien für frei von jeder Vasallenpflicht und für selbstständige Herrscher zu erklären.

El casamiento en la muerte. Ximena, Schwester des Königs Alfons des Keuschen, hat dem Grafen von Saldaña in verbotenem Liebesverhältniß einen Sohn, Bernardo del Carpio, geboren. Der König, über diese Verbindung erzürnt, ließ die Schwester in ein Kloster stecken, den Grafen in einen düsteren Kerker werfen, den Sohn aber in gänzlicher Unwissenheit über seine Herkunft auferziehen. Bernardo zeichnet sich schon als Knabe in allen ritterlichen Uebungen aus und erlangt bald den Ruhm des kühnsten und tapfersten Ritters am ganzen Hofe. Alfons, der von den Mohren bedrängt wird, hat Karl den Großen um Hülfe angerufen und ihm als Lohn für seinen Beistand die Abtretung eines Theiles seiner Länder zugesagt. Dieser Schritt erregt allgemeine Entrüstung unter den Asturischen Edlen, und Bernardo stellt sich an die Spitze einer aufrührerischen Bewegung, welche den König nöthigt,

sein Versprechen zurückzunehmen. Mit den sehr kräftig gehaltenen Auftritten, wie die Großen ihr empörtes Nationalgefühl aussprechen und Bernardo seinem Oheim den Text liest, beginnt das Stück. Hierauf werden die Zuschauer an den Hof Karls des Großen versetzt, wo gerade vor dem Ausbruch nach Spanien ein festliches Turnier zur Feier des für den Kaiser so vortheilhaften Vertrages gehalten wird. Wir begegnen hier dem Roland, Reinhold und den übrigen Paladinen, und werden Zeugen der durch die Romanzen so gefeierten Liebschaft zwischen Durandarte und Belerma. Diese Scenen sind in ihrer Art eben so trefflich, wie die, welche das Stück eröffnen, und voll romantischer Anmuth. Plötzlich tritt Bernardo ungestüm und ohne sonderliche Zeichen von Ehrerbietung in den Saal, in welchem sich Karl, umgeben von dem glänzenden Kreise von Rittern und Damen, befindet. Der Gesandte setzt sich ohne Weiseres vor den Kaiser hin und erklärt ihm geradezu, er solle sich keine Hoffnung machen, je einen Fuß breit Erde auf spanischem Boden zu besitzen. Dieses trotzige Benehmen erregt unter den Paladinen allgemeines Erstaunen; Roland aber sagt, die Kühnheit Bernardo's gefalle ihm sehr wohl, und freut sich, in dem Kriege, den Karl nun an Alfonso erklärt, seine Kräfte mit denen eines ebenbürtigen Gegners messen zu können. Der zweite Akt zeigt uns das Schlachtfeld von Ronceval. Alfonso hat sich mit den Mohren verbunden, um dem gemeinsamen Feind den Uebergang über die Pyrenäen zu wehren. Das Haupt des ganzen Heeres ist Bernado, der inzwischen seine Herkunft erfahren und vom Könige das Versprechen erhalten hat, daß er, falls er den Sieg erkämpfe, seinen Vater befreit sehen solle. Die Schlacht

beginnt; bei der höchst gelungenen Schilderung derselben sind die Volksromanzen mannigfach benutzt. Man sieht den Durandarte, wie er sterbend einem Waffengefährten befiehlt, sein Herz an Belerma zu bringen. Die Niederlage ist vollständig und Roland fällt (nach der spanischen Tradition) von Bernardo's eignen Händen. Im dritten Akt ist zuerst in einer episodischen Scene die Legende von dem „Felsen von Frankreich“ benutzt. Die Mohren haben einen Verwüstungszug über die Pyrenäen unternommen und sengen und brennen, wohin sie kommen. Unter andern Flüchtigen tritt Dudon, ein französischer Ritter, von einem feindlichen Schwarme verfolgt, auf. Er trägt ein Bild der heiligen Jungfrau, das er vor den Ungläubigen retten will; als die Verfolger nahen, öffnet sich ein Felsen und verschließt das heilige Bild. Hierauf werden wir wieder an den Hof Alfonso's des Keuschen versetzt, wo der glorreiche Sieg durch einen glänzenden Triumphzug gefeiert wird. Bernardo fordert nun für die vollbrachte That den verheißenen Lohn, und verlangt nicht allein die Befreiung des Vaters, sondern auch dessen Vermählung mit Ximenen, damit der Makel der unehelichen Geburt von ihm genommen werde; aber der undankbare König gibt ausweichende Antworten. Bernardo ist außer sich vor Schmerz, doch vergeht er sich bei Lope nie an der Lealtad (während die Romanzen ihn in offene Empörung ausbrechen lassen), sondern sinnt nur darauf, dem Oheim neue Verpflichtungen aufzulegen, um ihn endlich zur Erfüllung seines Versprechens zu bestimmen. Als er einst den Alfonso aus dringender Lebensgefahr befreit hat, scheint er am Ziele seiner Wünsche zu stehen; er erhält einen Ring, auf dessen Vorzeigung ihm der Graf von Sal-

baña ausgeliefert werden soll, eilt sogleich in den Kerker, stürzt dem Vater, den zu sehen er sich so lange gesehnt hat, in die Arme und bedeckt ihn mit seinen Küssen, — aber keine Regung antwortet seinen stürmischen Freudenbezeugungen; die Glieder des Gefangenen sind starr und kalt. Bernardo sinkt jammernd über die Leiche hin, und holt dann, sich ermannend, seine Mutter Ximena herbei, damit sie mit dem Todten den Trauring wechsele. Mit dieser Scene schließt das Stück.

Las doncellas de Simancas. Mauregato, der usurpatorische König von Asturien, hat mit den Mohren einen Vertrag geschlossen, wonach dem Chalifen von Córdova jährlich hundert der schönsten christlichen Jungfrauen geliefert werden müssen. Dieser Tribut wird von dem ganzen Lande für schimpflich gehalten, und mehrere Vasallen treten deshalb in offene Opposition gegen den König, unter ihnen Nuño Valdes und der junge Ritter Iñigo Lopez. Nuño hat zwei durch ihre Schönheit weitberühmte Töchter, deren älteste, Leonor, von Iñigo geliebt wird. Leonor hat einmal hingeworfen, daß es eine Schmach für die Spanier sei, der Auslieferung christlicher Weiber an die Ungläubigen ruhig zuzusehen. Sogleich unternimmt ihr Geliebter, nur von zehn tapfern Rittern begleitet, einen Zug in das feindliche Gebiet, um die Jungfrauen, welche zuletzt fortgeführt worden sind, zu befreien; allein er unterliegt der Uebermacht und wird gefangen vor Abdallah, den Sohn des Chalifen, geführt. Dieser bedroht ihn zur Strafe seines Unterfangens mit dem Tode, wird aber durch den Heldensinn, den der Spanier bei dieser Gelegenheit zeigt, so zur Bewunderung hingerissen, daß er ihm das Leben und die Freiheit schenkt. Iñigo

tritt, voll Dankes gegen den edelmüthigen Mohren, die Rückreise an; plötzlich gesellt sich ein Ritter in christlicher Tracht zu ihm, in dem er zu seinem nicht geringen Erstaunen den Abdallah erkennt. Dieser erzählt, der Zufall habe ihm das Bild einer Christin von wunderbarer Schönheit zugeführt, und er sei durch den bloßen Anblick desselben so bezaubert worden, daß er nicht ruhen wolle, bevor er das Original aufgefunden und sich zu eigen gemacht. Er verlangt nun von Iñigo, daß er ihm, zum Danke für die ihm geschenkte Freiheit, behülflich sei, die Schöne zu entdecken und in seine Arme zu führen. Iñigo läßt sich das Portrait zeigen und erkennt darin mit Schrecken seine Leonor. Der Kampf zwischen der Liebe und der Pflicht der Dankbarkeit in seiner Brust ist schwer, aber er kann die Geliebte dem Ungläubigen nicht überliefern, und eilt, um das Band unauflöslich zu machen, sich förmlich mit ihr zu verloben; alsdann erklärt er dem Abdallah, seine Verpflichtung gegen ihn habe aufgehört; er kehre als Gefangener in seine Macht zurück. Abdallah ist hiermit unzufrieden, will durchaus in den Besitz der schönen Leonor gelangen, und wendet sich deshalb an den König Mauregato. Dieser, der den Nuño als seinen Feind haßt, ist bereit, das Begehren zu erfüllen; Nuño's Wohnung in Simancas wird von Bewaffneten umzingelt und dessen Töchter nebst fünf anderen Jungfrauen der Stadt sollen den Mohren übergeben werden. Iñigo bietet Himmel und Erde auf, die Geliebte zu befreien, und fordert das Volk auf, einen mannhaften Entschluß zu fassen und das schmähliche Joch abzuschütteln; aber die Furcht vor dem Tyrannen hält Alle gefesselt. Die Mädchen werden abgeführt; Leonor jedoch,

die kühnste unter ihnen, ermahnt sie mit flammenden Worten, bevor es zum Aeußersten komme, den Tod der Schmach vorzuziehen, und ersinnt dann einen kühnen Plan zur Rettung, der sogleich ins Werk gesetzt wird. Die Gefangenen benutzen einen Augenblick, wo sie von ihren Wächtern nicht beobachtet werden, bemächtigen sich ihrer Waffen und entfliehen in einen an der Straße gelegenen Thurm, in dem sie sich verschanzen. Aufgefordert, sich zu ergeben, erscheinen sie auf der Spitze des Thurms und Leonor spricht im Namen Aller: „In dem Vertrage wegen der Auslieferung christlicher Jungfrauen an die Mohren ist festgestellt, daß diese Jungfrauen gesund und im vollkommenen Besitz aller ihrer Glieder seien — seht, ob wir dazu taugen." und nun zeigen Alle ihre verstümmelten linken Arme, von denen sie die Hände abgehauen haben. Abdallah verlangt dessenunerachtet, sie fortzuführen; aber das Volk, die heroische That bewundernd, eilt, unter Iñigo's Anführung, sie zu befreien und Alle stürmen mit gezogenen Schwertern zum Mauregato, von dem sie ein Gesetz ertrotzen, welches die Stadt Simancas für alle Zukunft von der Verpflichtung zum Tribut der hundert Mädchen ausnimmt.

Los Benavides. Zwischen den Großen von Leon hat sich ein heftiger Streit über die Erziehung des jungen Königs Alfonso erhoben; Payo de Vivar, einer der mächtigsten, aber übermüthigsten, will ihn auf seine Güter entführen und beleidigt den greisen Mendo de Benavides, der hiergegen Opposition macht, auf die gröblichste Art. Mendo will sogleich Rache für den Schimpf nehmen, fühlt aber seine Kräfte zu schwach und wird von den Uebrigen zurückgehalten, so daß er niedergebeugt und über die Ohnmacht des Greises

klagend den Hof verläßt. Die Großen kommen zuletzt dahin überein, die Aufsicht über den König dem Grafen Melen Gonzalez anzuvertrauen. — Der Dichter führt uns nun auf den Stammsitz der Benavides, und zuerst zu den unschuldigen Spielen und Vergnügungen des Sancho und der Sol, zweier jungen Landleute, die, obgleich halb noch Kinder, doch schon eine Liebesregung für einander empfinden. Diese Scene ist reizend und in der besten Manier des Dichters. Bald tritt Mendo auf und klagt seiner Tochter Clara in einer leidenschaftlichen Rede die erlittene Schmach, wobei er ihr vorwirft, daß sie nicht vermählt sei und keinen Sohn geboren habe, der als sein Rächer auftreten könne. Da enthüllt Clara ein Geheimniß, das sie bisher sorgfältig verborgen; sie hat in früheren Jahren die Augen des Königs Bermudo auf sich gezogen und von ihm ein Eheversprechen erhalten, das indessen nicht zur Erfüllung gelangt ist. Die Früchte dieser Verbindung sind Sancho und Sol, die selbst von ihrer Abstammung keine Ahnung haben und ganz wie geringe Dorfbewohner auferzogen worden sind. Diese Kunde richtet den alten Mendo wieder auf; er verzeiht der Tochter den Fehltritt und ist glücklich, einen Enkel zu haben, der die Rache für die ihm widerfahrene Beleidigung übernehmen könne. Er stellt nun mit Sancho mehrere Versuche an, die seinen Muth erproben sollen; sie alle fallen glücklich aus, und der Alte jubelt, da ihm an der Kühnheit des Jünglings kein Zweifel mehr bleibt; er enthüllt ihm seine Herkunft und die Pflicht, die ihm als dem Enkel eines entehrten Greises obliege; Sancho betrauert zwar, der Liebe zur Sol, die er nun als seine Schwester erkennt, entsagen zu müssen, freut sich aber, zu hören, daß edles

Blut in seinen Adern fließe, und brennt vor Begier, den frechen Payo de Bivar zu züchtigen. Am Hofe ist unterdessen, durch Payo's Uebermuth veranlaßt, neuer Zwist ausgebrochen; aber der junge König beginnt, seine Autorität zu zeigen und verbannt den Unruhestifter aus seiner Nähe; dieser geht drohend und Rache brütend ab. Gleich darauf erscheint Sancho, der, den Widerstand der Trabanten nicht beachtend, bis in's Vorzimmer des Königs gedrungen ist; er fragt mit barscher Stimme nach Payo de Bivar; seine Keckheit und der bäurische Trotz, mit dem er auftritt, belustigt die Ritter, und einer von diesen gibt sich für Mendo's Beleidiger aus; aber der Scherz endet übel, denn Sancho stürzt sogleich auf den vermeintlichen Payo zu und bringt ihn um's Leben. — Wir können der Handlung des Stückes nicht durch ihren ganzen Verlauf folgen nnd heben nur das Wesentlichste hervor. Sancho lebt in dem Wahn, die ihm obliegende Rache ausgeführt zu haben, und geht inzwischen auf andere Thaten aus; der Zufall will, daß er der Schwester Payo's, Elvira, das Leben rettet, und durch diese auf das Schloß ihres Bruders geführt wird. Hier erfährt er, daß der Todtgeglaubte noch lebt, und es entsteht ein heftiger Kampf zwischen der Pflicht gegen Mendo und der Liebe zu Elviren in ihm; die letztere hält ihn wenigstens einstweilen ab, etwas gegen Payo zu unternehmen. Unterdessen hat dieser, um sich am Könige zu rächen, den Mohren zu einem Einfall in Leon Vorschub geleistet. Der junge Alfonso ist gerade auf einer Reise begriffen und ruht, von allen seinen Begleitern verlassen, von den Mühen des Weges aus, als er von einem Schwarm der Ungläubigen überfallen wird; schon führen ihn die Feinde davon, da

erscheint Sancho, befreit ihn und trägt ihn mit eigner Lebensgefahr auf den Armen davon. Inzwischen ist Payo durch königlichen Befehl entboten worden, sich zum feierlichen Zweikampfe mit Mendo oder dessen Stellvertreter einzufinden. Mendo harrt sehnsuchtsvoll auf seinen Enkel, weil er den eignen Kräften für den Kampf mißtraut; da aber der Stellvertreter nicht erscheint, so ermannt er sich selbst und streckt den Gegner todt zu Boden nieder. Gleich darauf langt die Nachricht von der Gefangennehmung des Königs an; allgemeine Bestürzung unter den Großen, bis Sancho mit dem Geretteten erscheint, von Allen wegen seiner That gepriesen und von Alfonso zum Danke nicht allein mit reichem Grundbesitz belohnt, sondern auch als Bruder anerkannt wird. Sancho's Vermählung mit Elviren besiegelt hierauf die jetzt hergestellte Eintracht zwischen den Häusern Benavides und Vivar.

El principe despeñado. Am Hofe von Navarra befehden sich nach dem Tode des Königs Garcia zwei Parteien, deren eine den D. Sancho, den Bruder des Verstorbenen, auf den Thron erheben will, die andere aber für die Rechte des noch ungeborenen Sohnes desselben streitet. Als die Anführer dieser Parteien stehen die Brüder Guevara da, und zwar vertheidigt Don Martin die Ansprüche Sancho's, Ramon die des zu erwartenden Prinzen. Der Letztere muß endlich weichen; er zeiht seinen Bruder und dessen ganze Partei des Eigennutzes, prophezeiht ihm wegen des Unrechts, das er begehe, die Rache des Himmels, und verläßt den Hof, um sich in die Einsamkeit zurückzuziehen. Sancho wird nun als König anerkannt und belohnt den D. Martin durch Ehren und Würden aller Art. Die schwangere Königin

Elvira legt bei ihrem Schwager und den Kronvasallen eine Verwahrung der Rechte ihres ungeborenen Kindes ein, doch ohne Gehör zu finden; bald darauf wird ihr hinterbracht, man habe die Absicht, sie zu tödten, weshalb sie den Entschluß faßt, zu entfliehen. In einer der folgenden Scenen erblickt man sie in einer wilden Gebirgsgegend, wo sie jammernd umherirrt und, da sie die Stunde der Geburt herannahen fühlt, sich nach einer Zufluchtstätte umsieht. Wir werden auf das nahe Schloß der Doña Blanca, der Gemahlin D. Martin's, versetzt; hier wird von einem Bauern berichtet, wie eine unglückliche, in Geburtswehen ringende Frau in der Nähe gesehen worden sei; es wird nach ihr ausgesandt; bald kehrt ein Diener mit dem neugeborenen Prinzen zurück und erzählt, daß die Mutter des Kindes, sobald sie den Namen der Gemahlin D. Martin's gehört habe, tiefer in's Gebirge geflohen sei. Blanca nimmt sich des Knaben, von dessen hoher Abkunft sie keine Ahnung hat, wie ihres eigenen Sohnes an. Als gerade das Tauffest gefeiert werden soll erscheint König Sancho, der in der Nähe gejagt hat, zu einem Besuche auf dem Schlosse und läßt sich bereit finden, der Pathe des Kindes zu sein. Der König wird bei'm Anblick seiner Wirthin von einer heftigen Leidenschaft für sie ergriffen und faßt den unehrenhaften Entschluß, den D. Martin zum Anführer eines Kriegsheeres zu ernennen, um während dessen Abwesenheit Doña Blanca verführen zu können. Martin leistet, ohne Arges zu ahnen, dem Befehle Folge und der König weiß sich gleich in der folgenden Nacht durch Bestechung Eingang in Blanca's Schlafgemach zu verschaffen. Die überraschte Gemahlin Martin's wirft dem Eindringenden mit Entrüstung

die Schändlichkeit seines Unterfangens nnd den Undank gegen ihren Gatten vor; aber dieser ist entschlossen, um jeden Preis, und sei es mit Gewalt, an's Ziel zu gelangen. Hiermit läßt der Dichter den Vorhang vor der Scene fallen. Im folgenden Akt kehrt Martin aus dem Kriege zurück. Er eilt in sein Schloß und findet alle Wände mit schwarzem Tuch ausgeschlagen; Blanca tritt ihm im Trauerkleidern entgegen und erzählt ihre Beschimpfnng, wobei sie einen Dolch aus dem Gürtel reißt, um sich damit zu durchbohren, aber vor der Ausführung der That ohnmächtig zu Boden sinkt; Martin schwört furchtbare Rache und beschließt diese sogleich in's Werk zu setzen, da er hört, daß der König wieder in der Nähe des Schlosses jage. Wir werden nun, wieder in eine wüste Gegend des Gebirges geführt. D. Ramon, der gleich der Königin seit lange in der Wildniß lebt, flieht, in Thierfelle gehüllt, über die Bühne; gleich darauf erscheint Martin mit geschwungenem Jagdspeer. Nachdem sich die Brüder erkannt und verständigt haben, verabreden sie, daß Ramon den König auf einen steilen Felsen locken, und Martin ihn von dort in den Abgrund stürzen soll. Der Plan gelingt; Sancho fällt als Opfer gerechter Rache, D. Martin aber läßt die herbeieilenden Ritter in dem Wahn, daß der König den Sturz durch Unvorsichtigkeit gethan habe. Die letzte Scene spielt wiederum auf dem Schlosse; die zerschmetterte Leiche des Königs wird herbeigebracht und Angesichts derselben die Unschuld Blanca's anerkannt. Zuletzt erscheint die Königin, nach welcher ausgesendet worden ist, und ihrem Sohne wird als dem rechtmäßigen Thronfolger gehuldigt.

Eine andere Aussicht, als die bisher betrachteten, bieten

die Schauspiele, deren Handlung in das spätere spanische Mittelalter verlegt ist. Mit derselben Wahrheit, mit welcher dort die einfachen Sitten, die Energie und Großartigkeit eines früheren gewaltigen Geschlechtes geschildert sind, werden hier die dunkleren Bilder eines entarteten und vielfach zerrütteten Zeitalters entrollt. Die Tyrannei der Könige, die gleißnerische Heuchelei ihrer Höflinge, der verbrecherische Ehrgeiz des Adels und sein stetes Streben, die königliche Gewalt zu schwächen, der Despotismus, den die Infanzonen, Ricoshombres und Hidalgos über ihre Untergebenen üben, die Bürgerkriege, welche die Eingeweide des Landes zerfleischen, — das Alles ist hier auf's lebendigste veranschaulicht. Wir erhalten ein furchtbar klares Bild von der Anarchie der mittleren Jahrhunderte, unter deren Streichen alle Länder Europa's, aber nur wenige so stark wie Spanien geblutet haben, von der Usurpation, der Barbarei und Wüstheit der Gewalthaber, von jenem schrecklichen Zustand, wo die Gesetze zu schwach sind, um den Schuldigen zu erreichen, und selbst die Gerechtigkeit genöthigt ist, die Formen des Despotismus anzunehmen. Um so mehr heben sich dann auf diesem düsteren Grunde die einzelnen Züge von Seelengröße und Reinheit, die Scenen ländlicher Unschuld und Einfalt, in die der Dichter die ganze Fülle seines Gemüthes ausgegossen hat. Als Beispiele der unter diese Kategorie fallenden Stücke seien angeführt:

La campana de Aragon, eine energische Schilderung der Kämpfe zwischen den Aragonesischen Großen und der königlichen Macht, die zuletzt ihr Scepter mit zerschmetternder Gewalt auf die aufrührerischen Vasallen niederfallen läßt.

La inocente sangre. Fernando IV. hatte bei seinem Regierungsantritt mit einer feindlichen Partei zu kämpfen, welche seinen Oheim Alfonso auf den Thron erheben wollte. Diese Kämpfe werden im ersten Akte geschildert. Den Anstrengungen der heldenmüthigen Königin Mutter, Doña Maria, gelingt es zuletzt, die Streitenden zu versöhnen und Alfonso zum Aufgeben seiner Ansprüche zu bewegen. In dem Kampfe haben sich auf Seiten des Königs besonders die beiden Brüder Caravajal hervorgethan. Diese ziehen durch ihr etwas hochfahrendes Benehmen den Haß von einigen der andern Ritter, und namentlich den eines gewissen D. Ramiro auf sich. Ramiro's Groll gegen D. Juan de Caravajal wird noch dadurch vermehrt, daß dieser sein bevorzugter Nebenbuhler bei einer schönen Dame, Doña Anna, ist. Bei den Festlichkeiten, welche zur Feier der wiederhergestellten Ruhe zu Burgos veranstaltet werden, wird Gomez de Benavides, ein Günstling des Königs, im Volksgedränge ermordet. Fernando, den Tod seines Lieblings tief betrauernd, bietet Alles auf, um den Mörder zu entdecken, und D. Ramiro benutzt diese Gelegenheit, um seine Rachsucht zu kühlen, indem er mittels bestochner Zeugen die Brüder Caravajal für die Urheber der That ausgibt. Der König schenkt dieser Aussage, welche durch täuschende Nebenumstände Wahrscheinlichkeit gewinnt, nur allzu leicht Glauben und verurtheilt die edlen und ganz unschuldigen Brüder zum Tode. Die Bitten, welche die vornehmsten Großen des Reiches für sie einlegen, die Klagen der Doña Anna, die sich jammernd dem König zu Füßen wirft, sind vergebens. Die Caravajales werden auf einen steilen Felsen geführt, um von dort in die Tiefe hinabgestürzt zu wer-

den; bevor sie aber den tödtlichen Sturz thun, citiren sie ihre Ankläger und ihren königlichen Richter feierlich, binnen bestimmter Frist vor dem Richterstuhl Gottes zu erscheinen. Doña Anna sinkt in lautlosen Schmerz über die zerschmetterte Leiche ihres geliebten D. Juan hin und eilt verzweifelnd von dannen, um in der Wildniß des Gebirges ihren Tod zu suchen. Die letzte Scene zeigt uns den König, der plötzlich, wie vom Gericht Gottes getroffen, in einen Starrkrampf verfallen ist und in dumpfem Entsetzen daliegt, während Geisterstimmen den Gesang anstimmen: „Ihr, die Ihr auf Erden richtet, bedenkt, daß Gott sich der Unschuldigen annimmt und jedes ungerechte Urtheil an dem Sprecher ahndet.“ Ein Bote verkündet den Tod des falschen Anklägers Ramiro, und gleich darauf verscheidet auch der König, um der Aufforderung der Caravajales zum Erscheinen vor Gottes Richterstuhl Genüge zu thun.

La Judia de Toledo. Im Anfange des Schauspiels werden die Parteikämpfe zwischen den Castro's und Lara's geschildert, welche Spanien bei'm Regierungsantritt Alfonso's VIII. zerrütteten. Inmitten dieser Unruhen hält der junge König mit seiner Gemahlin Leonora, einer Tochter Heinrichs von England, seinen Einzug in Toledo. Er spricht große Zärtlichkeit gegen sie aus und verabredet mit ihr einen Besuch der berühmten Gärten Galiana's Dann tritt die schöne Jüdin Rahel auf, welche den Einzug des Königs mit angesehen hat und, wie sie glaubt, von ihm bemerkt worden ist. Sie schickt sich an, sich an einem abgelegnen Platze im Tajo zu baden. Durch einen Zufall wird der König an eben diesen Ort geführt und belauscht die Badende, von deren Reizen er zur höchsten Leidenschaft

entflammt wird. Er beauftragt seinen Günstling Garceran, ihr zu sagen, daß er sie zu sprechen wünsche; dieser stellt seinem Gebieter das Unziemliche einer solchen Liebschaft vor, muß aber gehorchen und führt Rahel in das Gemach des Königs. — Unterdessen ist die Königin wegen der Abwesenheit ihres Gemahls beunruhigt; sie setzt sich nieder, um an ihn zu schreiben. Während sie hiermit beschäftigt ist, tritt der König ein, belauscht die Aeußerungen, welche sie niederzuschreiben im Begriffe ist, und sucht durch Versicherungen seiner Zärtlichkeit ihre Besorgnisse zu verscheuchen. Aber Alfonso's Neigung für die schöne Jüdin ist so mächtig, daß sie ihn nicht allein seinen besseren Entschlüssen wieder untreu werden, sondern auch die Regierungsgeschäfte vernachlässigen läßt. Er eilt von neuem zu einem Besuch bei Rahel, für welche er einen Gartenpalast auf's prächtigste hat einrichten lassen. An der Schwelle tönt ihm trauriger Gesang entgegen und eine Erscheinung, die sich als von Gott gesandt ankündigt, warnt ihn vor dem Eintreten; seine Leidenschaft aber läßt sich hierdurch nicht abhalten. — Inzwischen läßt die Königin die angesehensten Großen des Reiches auf das Schloß bescheiden; als diese versammelt sind, erscheint sie in Trauerkleidern, den jungen Infanten Enrique auf dem Arm, und hält ihnen ihre eigne Schmach so wie die Gefahr für das Reich und den Glauben vor, indem sie am Schlusse von ihnen die Ermordung der Rahel fordert. Die Großen gerathen in gewaltige Aufregung und schwören, den Vorschlag der Königin auszuführen. — Die nächste Scene zeigt uns Alfonso und Rahel, die sich am Tajo mit Fischfang ergötzen. Es wird verabredet, daß, was der König herausziehen werde, für Rahel,

was diese, für den König bestimmt sein solle. Alfonso zieht den Kopf eines todten Kindes, Rahel einen Oelzweig hervor, worauf Beide, durch diese Vorbedeutung in düstere Stimmung versetzt, nach Hause zurückkehren. Rahel ist kaum in ihre Wohnung eingetreten, als sie von dem gegen sie gerichteten Anschlag Kunde erhält; aber die Warnung kommt zu spät, die Verschwornen dringen bei ihr ein und stoßen sie nebst ihrer Schwester nieder. — Alfonso erhält Kunde von dem Mord und spricht in einem leidenschaftlichen Monolog seinen Schmerz, seine schwärmerische Liebe und seinen Durst nach Rache aus. Da erscheint unter Musik ein Engel, wirft dem König seine Rachsucht vor und verkündigt ihm den Zorn des Himmels, wenn er in dieser Gesinnung verharren werde. Alfonso sinkt, von Reue getroffen, auf die Kniee und eilt in eine Kirche, wo sich ein wunderthätiges Marienbild befindet. In diese Kirche versetzen uns die letzten Scenen des Stücks. Der König uud die Königin knieen in einiger Entfernung von einander, ohne sich gegenseitig zu erkennen, da der Tempel nur von einer einzigen Lampe schwach erhellt wird; ihre Gebete aber begegnen sich in denselben Empfindungen. Zuletzt erkennen sie sich; der König bekennt seine Verirrung, bittet die Gemahlin um Verzeihung und der ganze Hof feiert hierauf die Versöhnung des hohen Paars durch glänzende Feste.

Los novios de Hornachuelos schildern die Demüthigung, welche einem hochfahrenden Ricohombre von Estremadura, Melendez, durch König Enrique III. zu Theil wird. Den Glanzpunkt des Stückes bildet die Scene, wo der König

verkleidet zu dem trotzigen Vasallen eintritt, um ihn selbst für seinen Uebermuth zu züchtigen. Er verschließt die Thüren und setzt sich mit bedecktem Haupte vor Melendez nieder, der, obgleich ihn nicht erkennend, doch von der Macht der königlichen Gegenwart wie zu Boden gedrückt wird. Der König: „Melendez, Euer König Don Enrique war erst vierzehn Jahre alt, als er auf den Thron stieg; seine Jugend und Kränklichkeit ließen den Umtrieben einiger treulosen Vasallen, die sich auf Kosten ihres Herrn und seines Volkes bereichern wollten, freien Spielraum; da seufzte die Unschuld unter dem Drucke der Tyrannei, die Gerechtigkeit hatte die Augen geschlossen, die Frechheit und frevelhafter Ehrgeiz triumphirten ungestraft, und der König, durch seine Jugend und mehr noch durch treulose Schmeichler betrogen, ließ das Uebel ungehindert wuchern. Endlich fiel die Binde, welche Enrique's Augen bedeckte. Eines Abends, als er von der Jagd zurückkehrte und kein Nachtessen vorfand, fragte es seinen Hausmeister nach dem Grunde davon. „„Herr — erwiderte dieser — Ihr habt kein Geld, nicht einmal einen einzigen Real, und kein Mensch gibt Euch Credit; alle Eure treuen Diener schmachten im Elend."" Der König reichte schweigend seinen Mantel hin, daß er versetzt würde, und auf diese Art erhielt er ein spärliches Mahl. Da sprach der Hausmeister zu ihm: „„Herr, während Ihr Euch auf so dürftige Art behelfst, sind die Großen Eures Reiches bei dem Herzog von Benavente zu einem glänzenden Festmahle versammelt; diese Uebermüthigen, die sich zu Tyrannen über Euer Volk und über Euch selbst aufwerfen, verprassen Eure Einkünfte, lassen Euch nichts übrig und maßen sich die Gewalt an, welche Eure hochberühmten Ahnen doch

allein auf Euch vererbt haben."" Der König, tief bewegt und vor Scham erröthend, legte eine Verkleidung an und trat unerkannt bei'm Herzog von Benavente ein, wo er den Ueberfluß der Tafel sah, sich von der Schwelgerei der Großen überzeugte, ihre hochverrätherischen Reden hörte, und schwur, sich an ihnen zu rächen. Am folgenden Morgen ließ er bekannt machen, er sei krank, wolle sein Testament aufsetzen und den Großen die Sorge für das Wohl des Reiches an's Herz legen. Alle die Verräther fanden sich ein und harrten im Vorzimmer, um vor das Krankenlager geführt zu werden; da aber öffneten sich die Thüren und der König trat ihnen, vom Kopf bis zu den Füßen gewaffnet, in der Hand ein gezücktes Schwert, entgegen. Die Feiglinge sanken wie vom Blitz getroffen, entsetzt und von Gewissensbissen gequält, zu den Füßen Enrique's hin; dieser aber stieg auf den Thron und wandte sich zu seinem treuen Ruy Lopez de Avalos, indem er ihn fragte, wie viele Könige von Castilien er gekannt habe. — „„Señor,"" antwortete Avalos, „„während eines langen, dem Dienste meiner Gebieter gewidmeten Lebens habe ich dereu drei gekannt; zuerst Euren erlauchten Ahnherrn, dann Euren glorreichen Vater Don Juan und der Dritte seid Ihr."" — Und ich, entgegnete D. Eurique, der ich jünger bin als Ihr, kenne mehr als zwanzig Könige dieses Landes. — Eine Schaar von Trabanten trat mit gezogenen Schwertern ein; Eurique rief ihnen zu: „Macht mich zum König, haut diese rebellischen Häupter nieder und kittet mit ihrem verhaßten Blute den Thron, den meine Ahnen mir hinterlassen haben!" — Der Zorn des Himmels ist nicht unversöhnbar, und die Könige müssen ihn hierin nachahmen. Die Thränen und

Seufzer der Frevler entwaffneten den jungen Monarchen; er begnügte sich, sie durch einige Monate Gefängniß zu strafen und ihnen alle ihre unrechtmäßigen, dem Throne und dem Volke geraubten Besitzthümer abzunehmen. Die Krone strahlte wieder in ihrem alten Glanze auf und das Volk erlangte seine Ruhe wieder. — Von diesem Tage an ist kein Vasall, kein Sterblicher mehr so verwegen gewesen, Enrique'n zu beleidigen; Melendez ist der Einzige, der ihm noch zu trotzen wagt. Ihr habt gewiß geglaubt, daß es ihm wegen seiner Jugend und Schwächlichkeit an Kraft fehlen würde, die Beleidigung seines königlichen Ansehens an Euch zu rächen; aber seine Geduld ist zu Ende und er kommt selbst, Euch zu züchtigen und Allen, die Euch gleichen sollten, ein schreckliches Beispiel zu geben. (Der König erhebt sich, zieht sein Schwert und fährt dann fort:) Erkenne mich, ich bin D. Enrique! Wir sind allein; Du wünschtest, Dich mit Deinem Gebieter zu messen; wohlan er läßt sich herab, Dir diesen Wunsch zu gewähren! Tyrann von Estremadura, zeige mir Deinen Muth und laß uns sehen, wer von uns Beiden gebieten und wer gehorchen muß! Pelayo und die Befreier von Castilien haben mir mit ihrem Blute ihr Scepter hinterlassen; aber ich liebe mein Volk so sehr, daß ich Dir meine Rechte abtreten will, falls Du der obersten Gewalt würdiger bist, als ich. — Melendez (zu den Füßen des Königs hinsinkend:) Mein Herr und Gebieter, haltet ein! Euer erhabener Anblick macht mich zittern. Verwirrt, bestürzt und voll tiefer Reue über meinen Frevel werfe ich mich vor Euch zu Boden und lege Euch mein Schwert, mein Herz und mein Leben zu Füßen (er berührt den Boden mit dem Gesicht). —

Der König (indem er den Fuß auf das Haupt des Melendez setzt): Melendez, erinnert Euch bis zum Ende Eures Lebens an diesen Augenblick und denkt stets daran, daß ein vermessener Stolz oft die schimpflichste Demüthigung zur Folge hat. — Diese bewunderungswürdige Scene ist von Moreto in seinem berühmten **Valiente justiciero** nachgeahmt worden [136].

Peribañez y el Comendador de Ocaña, Los Comendadores de Córdoba und **Fuente-Ovejuna** sind drei dem Inhalte nach mit einander verwandte Dramen, insofern alle drei die Tyrannei und die Ausschweifungen von Comthuren der militärischen Orden zum Gegenstande haben. Es ist schwer zu sagen, welchem von diesen Stücken man den Vorzug vor den anderen einzuräumen habe, denn alle drei sind unbestreitbar von seltenster Vortrefflichkeit und gehören zu den kostbarsten Perlen in der Krone des großen Dichters. **Peribañez y el Comendador de Ocaña** beginnt mit der Schilderung der Hochzeit, welche der Bauer Peribañez mit der schönen Casilda feiert. Die Festlichkeiten, Spiele und Gesänge werden plötzlich durch Weherufe hinter der Scene unterbrochen und bald darauf trägt eine Schaar von Landleuten den Comthur von Ocaña herein, der bei einem in der Nähe gehaltenen Stiergefecht seine Geschicklichkeit hat zeigen wollen, aber mit dem Pferde gestürzt

136) Dem Stücke des Moreto soll außerdem noch ein anderes Drama von Lope, **El Infanzon de Illescas** (verschieden von dem **Cavallero de Illescas** im 14ten Bande der Comödien) zum Vorbilde gedient haben. Dieser **Infanzon** ist von der größten Seltenheit und ich habe mich vergebens bemüht, ihn zu Gesicht zu bekommen.

und nur eben dem Tode entgangen ist. Peribañez nimmt den Verwundeten in sein Haus auf und läßt ihm die sorgsamste Pflege angedeihen. Das häusliche Glück der Neuvermählten, die ländliche Einfachheit ihres Lebens wird mit den reizendsten Farben der Poesie ausgemalt. Der Comthur, der allmälig genest, beginnt, an seiner schönen Wirthin Gefallen zu finden und wird von dieser mit argloser Freundlichkeit behandelt. Bei'm Abschiede hinterläßt er reichliche Geschenke, die mit Dank angenommen werden. Die nächsten Scenen führen uns nach Toledo, wo das Fest eines Heiligen gefeiert wird. Unter vielen Landleuten hat sich auch Peribañez mit seiner Frau dorthin begeben. Der Comthur benutzt die Gelegenheit, um sich der letzteren zu nähern, wird aber von ihr, nun sie seine Absichten merkt, schnöde zurückgewiesen; diese Verschmähung steigert die Liebe nur und er veranlaßt einen seiner Diener, sich zu verkleiden und als Schnitter in die Dienste des Peribañez zu treten, um ihm auf diese Weise Eingang in das Haus zu verschaffen. Casilda's Gatte befindet sich noch in Geschäften in Toledo; unterdessen steht sie selbst allen landwirthschaftlichen Geschäften vor; man sieht sie am Abend singend an der Spitze der Schnitter nach Hause kommen, dann das Abendgebet verrichten und sich in ihr Schlafgemach zurückziehen. Hierauf zecht der verkleidete Diener des Comthurs mit den übrigen Knechten des Hauses, bis sie berauscht zu Boden sinken. Der Comthur wird eingelassen, aber er findet das Zimmer der Schönen fest verriegelt; als er hierauf unten am Fenster versucht, sie durch Liebeszuflüsterungen willig zu machen, erscheint sie plötzlich am

Gitter, schilt die Nachbaren Langschläfer, es sei längst Zeit zum Aufstehen, und weist darauf in einer halb spottenden, halb ernsten Rede den Comthur ab, den sie nicht zu kennen vorgibt. Den folgenden Tag kehrt Peribañez zurück; er hat in Toledo in der Werkstätte eines Malers ein Bildniß seiner Casilda gesehen, das, wie er erfährt, auf Befehl des Comthurs, aber ohne Wissen der Gemalten, aufgenommen worden ist. Sein Argwohn ist nun im höchsten Grade rege; sein dumpfes Schweigen und finsteres Brüten erschreckt die Gattin und alle seine Freunde; in jedem hingeworfenen Worte, in jedem alltäglichen Vorfall glaubt er eine Bestätigung seines Verdachtes zu sehen. Inzwischen hat der Comthur die Hoffnung nicht aufgegeben, durch wiederholte Versuche zum Ziel seiner Wünsche zu gelangen; ihm ist vom König der Befehl geworden, aus seinen Untersassen eine Truppenabtheilung zu bilden, die zu dem großen, wider die Mohren aufgestellten Heere stoßen soll, und er bestimmt den Gatten Casilda's zum Anführer derselben. Peribañez ist nun über die Gefahr, die seiner Ehre droht, nicht mehr zweifelhaft und eben so wenig über den Entschluß, den er zu fassen hat. Sich dem Aufgebot zu entziehen ist nicht möglich; er zieht daher an der Spitze des kleinen Heeres aus, und läßt sich zuvor von dem Comthur feierlich mit dem Schwert, „der Zierde des Mannes, dem Vertheidiger der Ehre“, umgürten. Diese Scene, wo der beleidigte Ehemann sich von dem Beleidiger selbst die Waffe in die Hand geben läßt, die den Letztern um's Leben bringen soll, ist unübertrefflich; der Gekränkte kündigt darin klar seine Absicht an, aber der verblendete Comthur ahnt nichts Arges. Peribañez setzt seinen Marsch mit den Truppen fort; aber

kaum ist das erste Nachtquartier erreicht, so eilt er in das Dorf zurück und schleicht sich durch eine Hinterthür unbemerkt in sein Haus ein, wo er sich versteckt hält. Es währt nicht lange, so hört er Tritte; es ist der Comthur, der sich auf dieselbe Art, wie schon früher, die Thüren geöffnet hat und diesmal auch ein Mittel findet, in Casilda's Gemach zu dringen. Der verborgene Ehemann zögert noch einen Augenblick in seinem Versteck, um sich von der Schuld oder Unschuld seiner Gattin zu überzeugen; dann, nachdem er über die letztere Gewißheit gewonnen, stürzt er hervor und stößt den frechen Feind seiner Ehre nieder. — Die Schlußscene führt uns an den Hof Heinrich's III. Der König erfährt die Ermordung des Comthurs von Ocaña und befiehlt, den Thäter streng zu strafen; da tritt Peribañez selbst auf, legt die Motive seiner That dar, behauptet, daß er zur Vertheidigung seiner Ehre dazu gezwungen worden sei, überliefert sich aber, falls er schuldig, selbst der Gerechtigkeit. Der König, nun von dem wahren Hergange unterrichtet, billigt die Handlung und ernennt den Peribañez zum Hauptmann der Truppen, die aus dem Gebiet des verstorbenen Comthurs ausgehoben sind. — So endigt dieses in allen seinen Theilen preiswürdige Schauspiel, das in mehreren Einzelheiten offenbar den Keim zu dem berühmten **Del Rey abajo ninguno** des Francisco de Rojas enthält, obgleich die Grundlage der Handlung hier eine andere ist.

Fuente Ovejuna, ein Drama, das sich auf ein wahres (in der **Crónica de la Orden de Calatrava** von **Francisco de Rades y Andrade, cap.** 38 erzähltes) Ereigniß gründet und später nicht ohne Glück von Christoval de Monroy nachgeahmt worden ist, führt uns in die Mitte der

Bürgerkriege, die Castilien nach dem Tode Heinrich's IV. verheerten und schließt mit der hoffnungsreichen Aussicht auf die beginnende kräftige und milde Regierung Ferdinand's und der Isabelle [137]). Mit diesem Zeitpunkt hebt denn eine neue Reihe von Darstellungen an, in denen aller Reichthum der Poesie aufgeboten wird, um den beginnenden Glanz der spanischen Universalmonarchie zu verherrlichen. Zunächst haben wie in **El mejor mozo de España** die romantische Geschichte von Ferdinand's Brautfahrt nach Valladolid (sehr genau nach dem Berichte in der Chronik des Alonso de Valencia und bei Zurita Lib. 18. cap. 26). Nur der erste Theil ist vorhanden, und es liegt kein abgeschlossenes Ganze vor uns, wohl aber eine Reihe höchst anziehender Gemälde aus der spanischen Geschichte. Wir sind in die späteren Jahre der für Spanien so unheilvollen Regierung Heinrich's IV. versetzt. Die ersten Scenen zeigen uns die junge Isabelle in stiller Zurückgezogenheit, mit Spinnen und anderen weiblichen Arbeiten beschäftigt. In einer Vision erblickt sie Spanien, das in Trauergewändern auf dem Boden liegt, über sein Leiden klagt und ihr verkündigt, sie sei auserwählt, den vielfachen Drangsalen der Halbinsel ein Ende zu machen. Gleich darauf langt die Nachricht von dem Tode ihres Bruders Alfonso an, wodurch sie, für den Fall von Heinrich's Ableben, zur Thronfolge berechtigt wird, da die Infantin Juana durch den Spruch der Cortes für illegitim erklärt worden ist. Der König läßt die Reichsstände zusammenberufen und Isabellen als der künftigen Königin huldigen, verlangt aber in seinem launenhaften Eigensinn von ihr, daß

[137]) S. dieses Stück deutsch in meinem Spanischen Theater Frankfurt a. M. 1845, Band II.

sie sich bei seinen Lebzeiten nicht vermählen solle. Die junge Fürstin ist anfänglich Willens, sich dem Verlangen des Bruders zu fügen, allein die Großen des Reichs halten ihr eindringlich vor, daß sie, um für das Wohl des Landes zu sorgen, sich einen Gemahl wählen müsse. Es werden jetzt Gesandtschaften an verschiedene Fürsten abgeschickt, um die Gattenwahl zu treffen, aber keiner von ihnen entspricht den Anforderungen der Großen, oder besitzt die Eigenschaften, welche Isabelle verlangt. Diese Prüfungsscenen sind äußerst characteristisch und voll Humor. Inzwischen hat der König erfahren, wie man seinem Willen entgegenhandelt, und Isabelle gezwungen, sich vor seinem Zorn zu verbergen. Die Letztere wird durch mehrere Ahnungen und Vorbedeutungen, die sie als Mahnungen des Himmels aufnimmt, auf Ferdinand von Aragon aufmerksam gemacht. Wir werden nun an den Hof von Saragossa versetzt, wo dem Infanten Ferdinand gleichfalls durch verschiedene Zeichen sein künftiges Glück verkündigt wird. Der kaum noch zum Jüngling erwachsene Prinz ergötzt sich eben am Ballspiel, als die Castilianische Gesandtschaft anlangt. Er ist sogleich entschlossen, seine Braut aufzusuchen, muß aber, da König Heinrich, um ihm den Eintritt zu versperren, die ganze Gränze von Castilien besetzt hält, den Zug heimlich und verkleidet antreten; er nimmt daher die Tracht eines Maulthiertreibers an, während die Cavaliere seines Gefolges sich für seine Herren ausgeben müssen. Die Reise, mit ihren Gefahren und sonstigen Vorfällen, wird in ihren verschiedenen Stationen auf die Bühne gebracht, wobei das muntere und halb noch kindliche Wesen des Prinzen im reizendsten Lichte erscheint. Isabella hat die Kleidung einer Bäuerin angenom-

men, um dem Bräutigam entgegenzureisen. Sie läuft unterwegs mehrmals Gefahr, von Wachen und von ihrem Bruder selbst erkannt zu werden, weiß aber Alle zu täuschen und gelangt am Ende zu der ersehnten Zusammenkunft. Die Verlobung der beiden Verkleideten wird gefeiert und am Schlusse des ersten Theils der Comödie erscheint Spanien, nicht mehr in Trauergewändern, sondern in triumphirender Gestalt, den Fuß auf seine Feinde gesetzt, und verkündet die Glorie von Ferdinand's und Isabellen's Herrchaft.

In **El hidalgo Abencerrage** sehen wir die hinsterbende, aber zum Scheiden noch einmal hell aufstrahlende Glorie von Granada; in **La embidia de la nobleza** den Untergang der edlen Abencerragen durch die verrätherischen Zegris; in **El cerco de Santa Fé** endlich den ruhmwürdigen, von dem Herrscherpaare selbst und von den edelsten Rittern Spaniens geführten Kampf um das letzte Bollwerk der Ungläubigen, und als Mittelpunkt mehrerer, von verwegner Tapferkeit und brennendem Glaubenseifer eingegebnen Unternehmungen die beinahe fabelhafte Heldenthat des Hernan Perez del Pulgar [138]).

Das Stück beginnt in dem christlichen Lager vor Granada. Die Königin Isabella macht einen Rundgang durch's Heer und theilt unter die tapfersten Krieger Belohnungen

[138]) Die indessen vollständig historisch beglaubigt ist: man sehe **Bermudez de Pedraza, Historia Eclesiastica de Granada, Parte IV. pag. 214** und **Fr. Juan Benito Guardiola, Tratado de la nobleza y de los titulos y dictados que hoy dia tienen los varones claros y grandes des España. Madrid, 1591. fol. 98.** Dieselbe Begebenheit ist etwas nach Lope's Zeit von einem Ungenannten dramatisirt worden, und diese Bearbeitung, **El Triunfo del Ave Maria**, hat sich bis heute auf den spanischen Theatern erhalten.

aus; die Begeisterung und Kriegslust der spanischen Ritter wird auf's lebhafteste geschildert. Hierauf werden wir in's Innere der belagerten Stadt versetzt. Der Mohr Tarfe verspricht seiner Geliebten Alifa, ihr die Häupter der drei berühmtesten Christenritter, nämlich des Gonzalo de Cordova, des Grafen von Cabra und des Martin de Bohorques, zu Füßen zu legen. Ihr liegt jedoch wenig an diesem Geschenk und sie wünscht nur, ihren Liebhaber zu entfernen, da sie dem Celimo ihre Neigung schenkt, die aber von diesem aus Treue gegen seinen Freund Tarfe nicht erwiedert wird. Der Letztere unternimmt wirklich seinen abenteuerlichen Zug, wird aber gleich vor den Thoren verwundet und sieht zugleich zu seinem Verdruß, daß christliche Ritter mit ihren Dolchen eine Herausforderung an das Thor geheftet haben. In die Stadt zurückgekehrt, wird er von seiner Geliebten mit Vorwürfen wegen seiner Feigheit überhäuft. Er gelobt nun, um seine Schmach zu tilgen, eine Schleife, die er von ihr erhalten hat, an das Zelt der Isabella zu heften. Alifa selbst soll Zeugin seiner That sein und sich zu diesem Zweck mit den wasserholenden Mädchen unter Celimo's Schutz vor die Stadt begeben. Der Mohr führt seinen verwegenen Streich glücklich aus; aber Alifa wird bei der Gelegenheit vom Grafen von Cabra gefangen genommen, der auf diese Art ein der Königin gegebenes Versprechen erfüllt. Die Entdeckung der an Isabellen's Zelt gehefteten Schleife bringt im christlichen Lager allgemeine Entrüstung hervor. Hernan Perez del Pulgar gelobt, nicht eher zu ruhen, bis er zur Vergeltung solcher Kühnheit das Ave Maria an die Thore der Moschee von Granada geheftet, — ein Unternehmen, das er sogleich in's Werk setzt. Er bringt

bei Nacht bis in die Mitte der feindlichen Stadt und langt nach vollbrachter That wieder glücklich in Santa Fé an. Die Mauren sehen am folgenden Morgen mit großer Bestürzung das Palladium der Christen über dem Thor ihrer Moschee prangen, und Tarfe schwört, diese Schmach durch eine noch größere an den Feinden zu rächen. — Im Beginn des letzten Aktes erzählt Garcilaso dem eben angelangten König die kühnen Thaten, die in den vergangenen Tagen vollbracht worden sind; es treten verschiedene Ritter auf, welche dem Herrscherpaare ihre Siegeszeichen zu Füßen legen. Da meldet ein Diener, daß Tarfe, das Ave Maria an den Schwanz seines Pferdes gebunden, gegen das Lager herangesprengt komme. Allgemeine Entrüstung über den gotteslästerlichen Frevel; der König will selbst in's Feld, um den frechen Mohren zu züchtigen; aber der junge Garcilaso erbittet sich die Erlaubniß den Kampf statt seiner zu bestehen, und läßt sich unter einem Gebet an die Jungfrau dazu wappnen. — In einer Zwischenscene treten Spanien und der Ruhm auf, um die Namen Ferdinand's und des Garcilaso, zu verherrlichen. Der Kampf zwischen Letzterem und Tarfe, worin der Mohr unterliegt, bildet dann den Schluß des Schauspiels. — Es ist wahr, wir haben hier, streng genommen, keine Einheit einer bestimmten Handlung, sondern nur eine Reihe von Thaten und Begebenheiten, welche mit einem der glorreichsten Ereignisse aus der spanischen Geschichte verflochten sind; die Verknüpfung der Scenen ist von großer Lockerheit, und dies muß in unserem gedrängten Auszuge besonders stark hervortreten; aber wer das Stück selbst liest, wird den wahrhaft homerischen Geist in diesem

lebenvollen Gemälde des Kampfes um Granada nicht verkennen.

Der berühmteste Held des Granadinischen Krieges, „der große Feldherr", wird ferner in einem eigens ihm gewidmeten Schauspiel, **Las cuentas del Gran Capitan**, gefeiert; unvergleichlich muß in diesem, von dem das gleichnamige Stück des Cañizares nur eine Copie ist, die Scene genannt werden, in welcher Gonzalvo, vom König auf Herausgabe einiger ihm anvertrauten Gelder belangt, diesem seine Gegenforderung macht. Man sieht die Schatzmeister des Königs an einem Tische mit Schreibgeräth sitzen; Gonzalvo und sein Begleiter, der tapfere Garcia de Paredes, treten auf.

Schatzmeister. Hier sind die Rechnungen; belieben Ew. Excellenz sich zu setzen!

Garcia. Und das soll ich ruhig mit ansehen? Ihm, der seine Thaten mit flammenden Zügen in die Jahrbücher der Geschichte eingetragen hat, wagt man solch Geschreibsel vorzulegen? Ihm macht man Rechnungen, ohne seine Heldenkraft mitzuzählen, vor der die Welt erzittert und die dem spanischen Scepter drei Königreiche unterworfen hat?

Schatzmeister. Man fordert von Eurer Excellenz sechstausend Thaler Gold zurück, welche ihr in Valladolid übergeben wurden, zehntausend, die man ihr in Madrid, und zwanzigtausend, die man ihr in Toledo anvertraute; ferner achttausend, welche ihr nach Neapel gesandt worden sind . . . . .

Gonzalvo. Lassen wir diese kleinen Posten, Herr Schatzmeister, und nennt mir die ganze Summe!

Schatzmeister. Wohl denn, wenn Ihr die wissen

wollt, so hört: es sind in Allem zweihundert und sechszigtausend Thaler.

Gonzalvo. Nicht mehr? Ei, für so wenig, glaub' ich, läßt sich kein Königreich in der ganzen Welt erobern!

Garcia. Ich schwör's bei allen Teufeln, daß wir Geld und Lebensunterhalt mit unseren Fäusten dem Feinde haben abnehmen müssen.

Gonzalvo. Nun aber habe ich dem Könige auch eine Rechnung zu machen. Schreibt! Nota über die Summen, die ich bei meinen Eroberungen gebraucht habe, ungerechnet das Blut, den Schlaf und die grauen Haare, die sie mich gekostet. Erstens für Spione hundert und sechszigtausend Ducaten.

Schatzmeister. Heiliger Gott!

Gonzalvo. Das erschreckt Euch? Es scheint, daß Ihr im Kriege noch Neuling seid. Weiter: vierzigtausend Ducaten für Messen.

Schatzmeister. Weshalb dafür?

Gonzalvo. Weil es ohne Gott kein Glück im Kriege gibt.

Schatzmeister. Wenn es so fortgeht, werdet Ihr uns bald einholen.

Gonzalvo. Da der König vor so vielen Schulden flieht, so will ich ihn schon einholen. Weiter: achtzigtausend Ducaten für Pulver.

Schatzmeister. Wir thun besser, die Rechnung zu schließen.

Garcia. Sie haben Recht, denn sie fürchten sich vor dem Feuer.

Gonzalvo. Hört ferner! Zwanzigtausend fünfhun-

dert und dreiundsechszig Ducaten und vier und einen halben Realen für Briefporto und für Couriere, die jeden Tag unzählige Papiere nach Spanien zu bringen hatten.

Schatzmeister. Jesus!

Garcia. Bei Gott! und Ihr vergeßt noch mehr als zwölftausend, die nach Granada und anderen Orten geschickt worden sind. Dazu war das Wetter so schlecht, daß mehr Posten zu Grunde gingen, als Eure Rechnungen Siegel haben.

Gonzalvo. Aber nun schreibt: Für die Küster, welche zur Feier der Siege, die Gott mir schenkte, die Glocken läuteten, sechstausend Ducaten und sechsunddreißig Realen.

Garcia. Ja, denn die Siege waren unzählig und das Geläut hörte niemals auf.

Gonzalvo. Ferner: für arme Soldaten, Pflege und Fortschaffung der Kranken, dreißigtausend vierhundert und sechsundvierzig Thaler.

Schatzmeister Ew. Excellenz thun nicht allein dem Könige Genüge sondern ich fürchte auch, daß er mit Allem, was er besitzt, sie nicht bezahlen können wird. Ich bitte, brechen wir die Rechnung ab; ich will mit Seiner Majestät reden.

El nuevo mundo descubierto, die Entdeckung America's gehört zu den Lope'schen Comödien, auf welche die Gallicisten ganz besonders die Pfeile ihres Spottes gerichtet haben, und ist selbst von Billigeren als eine tolle Extravaganz bezeichnet worden; allein richtet man den Blick auf das, was für den Dichter das Centrum der Darstellung gewesen ist die Verherrlichung des katholischen Glaubens, so schließt

sich das Werk vollkommen zur Einheit zusammen. — Die Thaten und Begebenheiten Carl's V. haben wir in **Carlos V. en Francia** und **La mayor desgracia del Emperador Carlos**; in letzterem den verunglückten Zug nach Algier. **Arauco domado** schildert die Bezwingung der durch Ercilla's Epos so berühmt gewordenen tapferen Völkerschaft im südlichen Chili; es ist dies ein Stück einzig in seiner Art, gleich ausgezeichnet in der Auffassung der Scenerie, welche die ganze Pracht einer tropischen Natur vor uns entfaltet und uns mitten in die erhabenen Wildnisse America's versetzt, wie in der Darstellung des Heroismus auf beiden Seiten der Kämpfenden; die auf's lebhafteste ausgemalten Gegensätze der wilden, mit fast übermenschlicher Kraft für ihre Unabhängigkeit streitenden Naturkinder und der von gleichem Enthusiasmus für den Ruhm ihres Volkes und die Ausbreitung ihres Glaubens beseelten Spanier üben zugleich einen unwiderstehlichen Reiz; kurz, mehr kühne Einbildungskraft, mehr Schwung und Glanz der Phantasie kann nicht gedacht werden [139]). — Noch spätere, in Lope's eigne Lebzeiten fallende Begebenheiten sind behandelt in **La santa Liga**, einer von wahrhaft heroischem Geiste beseelten, aber etwas zu sehr in epische Breite auseinandergehenden Darstellung des Kriegszuges wider die Türken, der mit der Schlacht von Lepanto endigte; dann in **La mayor vitoria de Alemania**, einem Stücke, das einen Enkel des großen Gonzalvo de Cordova verherrlicht; in **Los Españoles en Flandes** u. s. w.

[139]) Das Historische dieses Schauspiels ist aus der **Vida del Marques de Cañete (Don Garcia de Mendoza)** von Christoval Suarez de Figueroa.

Unter den auf die spanische Geschichte gegründeten Comödien machen sich noch weitere nicht zu übersehende Unterschiede bemerkbar, insofern einige nur ein einzelnes Factum oder eine einzelne Anekdote behandeln, wie z. B. **El asalto de Mastrique**, **El marques de las navas**, wonach sich denn auch die Handlung um diesen einen Mittelpunkt concentrirt, andere dagegen ganze Reihen von Begebenheiten enthalten, die bald nur durch die Einheit des Helden, bald auf noch losere Weise mit einander verbunden sind. Hier haben wir denn theils biographische Schauspiele, wie **El valiente Cespedes**, das in seinen zwei Theilen (nur der erste ist noch vorhanden) den ganzen Lebenslauf des berühmten Raufboldes Cespedes, seine Thaten in Spanien, Deutschland und Neapel schildert, theils Stücke, deren einzelne Akte wieder ziemlich selbstständig dastehen und nur etwa so wie die verschiedenen Tragödien einer Trilogie ein Ganzes bilden. Als Beispiel von Letzterem kann **El postrer Godo de España** dienen, dessen erste Jornada die Liebschaft zwischen König Roderich und der Florinda behandelt; die zweite stellt den Untergang des unglücklichen Monarchen in der Schlacht von Xerez dar; die dritte endlich hat die Wiederherstellung des christlichen Königthums durch Pelayo zum Gegenstand.

Ein besonderer Platz in der bisher betrachteten allgemeinen Rubrik ist auch den Schauspielen anzuweisen, die zwar auf dem Boden der nationalen Geschichte stehen und historische Personen auftreten lassen, aber sich doch mehr um Privatinteressen als um die großen Staatsbegebenheiten drehen. Oft sind bestimmte Thatsachen und Ueberlieferungen benutzt; nicht selten aber scheint die Handlung rein

erfunden und nur willkührlich mit diesem oder jenem geschichtlichen Umstande in Verbindung gebracht zu sein, was indessen immer mit richtigstem Takt geschieht, so daß die erdichtete Begebenheit gerade unter den örtlichen und zeitlichen Verhältnissen, in welche sie verlegt wird, den angemessensten Schauplatz findet. Lope hat, wo er sich auf vaterländischem Gebiet befindet, sich nie eine Entstellung der Geschichte erlaubt, und daher zeigen die historischen Partien hier dieselbe Wahrheit in Schilderung der Sitten und Umstände, die vorhin gerühmt wurde, ja gerade hier überraschen uns einige seiner meisterhaftesten historischen Charakterbilder. Die meisten dieser Dramen behaupten sogar vor den rein geschichtlichen noch einen Vorzug; sie haben mehr Einheit der Handlung, mehr concentrirtes dramatisches Interesse, indem hier das Bestreben, alle von der Chronik dargebotenen Züge möglichst zu benutzen, nicht hindernd entgegentritt. Wir haben in dieser Kategorie (unter welche, streng genommen, schon einige der oben erwähnten gehörten) mehrere der vorzüglichsten Meisterwerke Lope's zu nennen, die sich zum Theil noch bis auf den heutigen Tag auf der spanischen Bühne erhalten haben.

La Estrella de Sevilla, eine Tragödie von wunderbarer Schönheit und eminenter Kraft der Composition, die bei klarster Entfaltung der Charaktere durch die pathetischsten und erschütterndsten Situationen zu der bestimmten Katastrophe mit steigendem Interesse fortrückt, ist durch eine Umarbeitung des Trigueros, welche das Ganze wesentlich verändert, neuerdings wieder bekannter geworden und in dieser Gestalt auch auf die deutsche Bühne gekommen. Der Gang der Handlung ist in dem seltenen Original folgender: König Sancho, der

sich seit Kurzem in Sevilla aufhält, unterredet sich mit seinem Günstling Arias über die Schönheiten, die er seit seiner Ankunft daselbst gesehen, und namentlich über die reizendste derselben, Estrella, die Schwester des Bustos Tabera. Arias muß den Bustos herbeiholen; der Letztere wirft sich vor dem König in den Staub und wird von diesem mit der Würde eines Alcalden von Sevilla beehrt, die er indessen für sich selbst ausschlägt, indem er bittet, sie einem Würdigeren zu übertragen. Der König lobt den Bustos wegen seines Edelsinnes und fragt zugleich nach seinen Familienverhältnissen, indem er ihm anbietet, seine Schwester zu verheirathen. Wir werden zu Estrella versetzt, welche sich im traulichen Gespräch mit ihrem Geliebten, Sancho Ortiz, befindet. Bustos tritt ein, bittet die Schwester, sie zu verlassen, und erzählt dem Sancho von der Absicht des Königs, Estrella zu vermählen, wobei er verspricht, ein Wort für ihn einzulegen. Bald darauf erscheint Arias als Bote des Königs; Estrella entfernt sich stolz und schweigend; Arias aber besticht eine Sclavin, welche verspricht, den König bei Nacht in Estrella's Schlafgemach zu führen. — Nacht. Der König wird von der verrätherischen Sclavin eingelassen. Tabera kommt nach Hause, erstaunt über die Dunkelheit, hört die Sclavin mit dem König sprechen und zieht das Schwert. Der König nennt in der Bedrängniß seinen Namen, um sich zu retten; Tabera stößt Schmähworte über ein so ehrloses Betragen aus, und läßt jenen entrinnen, während er die Sclavin niederstößt. — Der König, wieder in seinem Palast angelangt, erzählt dem Arias das Vorgefallene und brütet über Rache. Bei so schmachvollen Umständen und der Achtung,

deren Tabera genießt, schlägt Arias vor, den Letzteren auf eine heimliche Art aus dem Wege zu räumen und den durch seine Tapferkeit und Loyalität bekannten Sancho Ortiz zur Ausführung der That zu wählen. Der König gibt dem Rathschlag Gehör, läßt Sancho rufen und befiehlt ihm, unverzüglich den Ritter, dessen Namen er ihm in einem versiegelten Blatte zurückläßt, zum Zweikampfe herauszufordern und zu tödten. Sancho bleibt allein zurück und öffnet das verhängnißvolle Blatt. Heftiger und verzweiflungsvoller Seelenkampf, weil der, dessen Tödtung ihm obliegt, sein Freund und der Bruder seiner Geliebten ist. Allein Gehorsam gegen den Befehl des Königs ist die erste Vasallenpflicht nud Sancho entschließt sich im halben Wahnsinn, die That zu vollbringen. Die Scene der Herausforderung und des Zweikampfes ist von lebendigster und aufregendster Wirkung. Der nächste Auftritt zeigt uns Estrella, welche ihren Sancho mit glühender Sehnsucht erwartet; sie läßt sich den Spiegel bringen, um sich zum Empfang des Geliebten zu schmücken; aber der Spiegel zerbricht und sie findet den Ring des Ortiz, den sie am Finger trägt, zersprungen, was ihr für eine üble Vorbedeutung gilt. Da wird ihr der Leichnam des Bruders gebracht und zugleich die Kunde, wer den Mord begangen habe. Ihr Schmerz macht sich in wenigen verzweiflungsvollen Ausrufen Luft und sie wünscht den Tod als das Ende ihres Seelenleidens herbei. — Der König erfährt die vollbrachte That und gibt Befehle, die auf die Rettung des Sancho Ortiz abzielen. Estrella tritt auf, klagt den Mörder an und bittet um seine Auslieferung zur Blutrache; der König überreicht ihr, mit Ausdrücken der Bewunderung, die Schlüssel zum Kerker

des Gefangenen. Wir werden in das Gefängniß geführt. Sancho lehnt die Rettung, die ihm auf Befehl des Königs von Arias angeboten wird, ab. Eine Verschleierte erscheint, um den Gefangenen zu retten; es ist Estrella; pathetische Scene des Wiedersehens zwischen den beiden Liebenden unter so geänderten Verhältnissen; aber weder bereut Sancho die That, welche ihm die Unterthanenpflicht geboten hat, noch kann Estrella sie tadeln; sie bewundert den großen Sinn des Geliebten, welcher die angebotene Befreiung ausschlägt, um auf dem Schaffott zu sterben, und entfernt sich mit dem Vorsatze, den Tod zu erwarten. — Der König hat inzwischen tiefe Reue über seine Handlungsweise empfunden, und befiehlt, den Sancho im Geheimen in den Palast zu führen; zugleich sucht er die Alcalden zu einem milden Spruch zu bestimmen, allein diese berufen sich auf ihr Richteramt und bringen das Todesurtheil. Estrella betheuert, sich mit dem Mörder ihres Bruders nie vermählen zu können. Der König begnadigt den Sancho aus eigner Machtvollkommenheit. Dieser beschließt, in den Maurenkrieg zu ziehen, wo er sein elendes Leben bald zu enden hofft, und mit dem Abschiede der beiden Liebenden für immer schließt das Drama.

Porfiar hasta morir ist eine sehr gelungene Bearbeitung der Geschichte des unglücklichen Troubadours Macias (s. **Argote de Molina, Nobleza de Andalucia. Sevilla,** 1588. B. **II. Cap.** 148. S. 272), voll poetischer Gluth in der Schilderung des jungen Dichters, voll feiner, der Natur abgelauschter Züge auch in den Nebenpartien und von hinreißender Lebendigkeit der Darstellung, in welchen Eigenschaften die späteren Behandlungen desselben Gegen-

standes (**El Español mas amante y desgraciado Macias. de tres ingenios** und neuerdings der Macias von Lárra) weit hinter ihr zurückbleiben. Macias, ein junger castilianischer Ritter, ist auf der Wanderung nach Cordova begriffen, um dort am Hofe des Enrique de Villena, Großmeisters von St. Jago, sein Glück zu versuchen. Der Zufall will, daß er unweit der Stadt einem Ritter, der von Banditen angefallen wird, das Leben rettet. Es ist der Großmeister, bei dem er sich in Folge davon einer sehr wohlwollenden Aufnahme zu erfreuen hat. Im Hause Villena's befindet sich eine junge Dame, Clara, welche dem Macias gleich bei'm ersten Anblick die lebhafteste Neigung einflößt; der Verliebte erkundigt sich bei einem Cavalier des Hofes nach dem Gegenstande seiner Liebe und erhält von ihm die Antwort: Doña Clara ist mit mir, dem D. Tello, verlobt. Macias geräth in Verzweiflung und begibt sich in den Krieg, um den Tod zu suchen; er thut sich durch seine Tapferkeit so hervor, daß er mit dem Kreuze des St. Jago-Ordens geschmückt wird; der ersehnte Tod aber flieht ihn und die Leidenschaft, die er vergebens zu bekämpfen gesucht hat, treibt ihn von Neuem nach Cordova zurück. Clara scheint dem feurigen Liebhaber nicht abgeneigt, allein der Wille des Großmeisters und das frühere Versprechen binden sie an D. Tello und sie vermählt sich mit Letzterem. Der unglückliche Macias verfällt in eine Art von Wahnsinn; die Klagelieder seiner hoffnungslosen Liebe werden im ganze Lande berühmt und geben zu dem noch bis auf den heutigen Tag fortlebenden Sprichwort „verliebt wie Macias“ Anlaß. Clara's Gatte empfindet die heftigste Eifersucht und der Großmeister ermahnt den Troubadour, seine thörichte Leidenschaft zu unterdrücken;

aber dieser beharrt in seinem Starrsinn und wagt sogar, in das Gemach der Geliebten einzubringen, wo er von Tello überrascht und hierauf auf Villena's Befehl verhaftet wird. Der eifersüchtige Eheherr hat jedoch selbst vor dem Eingekerkerten, dessen Liebeslieder von allen Zungen wiederholt werden, keine Ruhe und durchbohrt, auf's Aeußerste gebracht, den Sänger mit einem durch das Gitter des Gefängnisses geworfenen Speer.

El mejor Alcalde el Rey (auf ein bei Sandoval, **Hist. de los Reyes de Castilla y Leon** zum Jahr 1189, und bei Mariana **Lib. XI, cap.** 11 erzähltes Factum gegründet) darf als ein in jeder Hinsicht musterhaftes Drama gerühmt werden, man mag die Tiefe und Bestimmheit der Charakteristik, die kraftvoll hingestellten Gegensätze des streng richtenden Königs, des übermüthigen Ricohombre und des armen doch edlen Hidalgo, oder die lebenvolle Schilderung mittelalterlicher Zeit und Sitte in's Auge fassen; auch das Ineinandergreifen der Scenen und das Zusammenwirken aller Theile zum Totaleindruck des Ganzen läßt selbst nach den Grundsätzen der strengsten Kritik nichts zu wünschen übrig.

In **la Carbonera** ist bei, wie es scheint, erdichteter Hauptfabel die Geschichte' doch mit Weisheit benutzt. Leonora, die Schwester Peters, des Grausamen, ist bei Köhlern in den Andalusischen Gebirgen erzogen worden, um vor ihrem grausamen und argwöhnischen Bruder geschützt zu sein. Später hat sie sich in den Schutz ihres Halbbruders Heinrich von Trastamare begeben, aber sich gerade hierdurch den Nachstellungen des Königs ausgesetzt, weil dieser fürchtet, Heinrich möge durch die Verbindung Leonora's mit einem auswärtigen Fürsten

seine Partei verstärken. Don Pedro gibt aus diesem Grunde seinem Günstling Don Juan den Auftrag, den Aufenthaltsort der Infantin ausfindig zu machen und diese in seine Hände zu liefern. Der Günstling schickt sich an, den Befehl auszuführen; es gelingt ihm, Leonora's Wohnung zu entdecken; allein die Reize und die Liebenswürdigkeit der unglücklichen Dame fesseln ihn dergestalt, daß er ihr, statt sie zu verhaften, zu ihrer Flucht behülflich ist und dem Könige meldet, es sei ihm nicht gelungen, ihrer habhaft zu werden. Leonora verbirgt sich nun wieder bei den Köhlern, unter denen nur der alte Laurenzio, in dessen Hause sie wohnt, von ihrer Herkunft unterrichtet ist. Das edelmüthige Benehmen D. Juan's gegen sie hat ihr Herz gerührt und es entspinnt sich nun ein zärtliches Verhältniß zwischen Beiden, indem der Geliebte ihr oft heimlich Besuche abstattet. Der Zufall fügt, daß der König, der seine Schwester nie gesehen hat, auf der Jagd verirrt in die Köhlerhütte kommt und dort eine heftige Leidenschaft für die schöne Leonora faßt. D. Juan wird beauftragt, sie dem Könige zuzuführen; die kritische Lage, in welche die Liebenden hierdurch versetzt werden, gibt zu den rührendsten und interessantesten Situationen Anlaß. Leonora greift zuletzt, um sich zu retten, zu dem Mittel, sich scheinbar mit dem Bauern Bras, der sich lange um ihre Liebe beworben hat, zu verheirathen. Pedro geräth, als er die Kunde davon erhält, in die heftigste Wuth und macht sich sogleich auf, um die beabsichtigte Verbindung zu stören und sich Leonoren's zu bemächtigen. Die Letztere erhält durch D. Juan Nachricht von der ihr drohenden Gefahr; aber sie verschmäht es, zu fliehen, weil der Zorn des Königs, wenn dieser sie nicht fände, auf

den Geliebten fallen würde; sie entdeckt sich dem bald darauf erscheinenden Tyrannen, indem er sich dem sicheren Tode zu überliefern glaubt; Pedro jedoch, der in der angebeteten Schönen seine Schwester erkennt, entsagt dem Haß gegen Letztere und führt sie in D. Juan's Arme, der so den Lohn für seine treue Liebe findet. — Die mit kräftigem Pinsel gezeichnete Figur des D. Pedro, die von nun an ein Liebliengsvorwurf der spanischen Dramatiker wurde, begegnet uns weiter in **Lo Cierto por lo dudoso**, einem Drama, das sich wegen seiner spannenden Verwickelung, die in kunstreicher Verbindung der Scenen zu einer überraschenden und doch gehörig vorbereiteten Lösung fortschreitet, mit Recht als ein Lieblingsstück auf den Bühnen behauptet hat; sodann in **La niña de Plata**, einem kaum minder interessanten Schauspiel. Dorothea, eine junge, durch ihre Reize und Talente berühmte Dame, sieht von ihrem Balkon den festlichen Einzug an, den der König Pedro in Begleitung seiner Brüder in Sevilla hält, und zieht vornämlich die Aufmerksamkeit des Heinrich von Trastamare auf sich. D. Juan, der Liebhaber Dorothea's, bemerkt dies und wird sogleich von heftiger Eifersucht erfüllt. In der folgenden Scene versetzt uns der Dichter in die Gärten des Alcazar's, wo das schöne Mädchen lustwandelt und der Infant Heinrich, der Gelegenheit findet, sich ihr zu nähern, so gänzlich von ihrem Geist und ihrer Liebenswürdigkeit gefesselt wird, daß er sich ihrer um jeden Preis zu bemächtigen beschließt. Er nimmt aus diesem Grunde den D. Felix, Dorothea's Bruder, der ihm zur Erreichung seiner Absicht behülflich sein soll, in seine Dienste. Wir werden

hierauf zu der Illumination und den festlichen Spielen geführt, mit denen in der Nacht die Ankunft des Königs in Sevilla gefeiert wird. D. Juan befindet sich unterdessen bei Dorotheen, welcher er lebhafte Vorwürfe wegen ihrer Treulosigkeit macht; er wird von ihr mit einiger Kälte behandelt, weil sie weiß, daß sein Vater wegen des geringen Vermögens, das sie besitzt, der Verbindung mit ihr entgegen ist und ihn mit einer Anderen zu vermählen denkt. Da ertönt auf der Straße festliche Musik; es ist eine Serenade, welche Prinz Heinrich veranstaltet hat; bald darauf begehrt der Prinz Einlaß in das Haus; D. Juan muß sich verstecken, und Heinrich tritt in Begleitung seiner Brüder auf. Das geistvolle Benehmen der jungen Dame entzückt die Gäste und sie erhält von jedem ein reiches Geschenk. — Im zweiten Akt sehen wir D. Juan in Verzweiflung über die Treulosigkeit der Geliebten. Selbst der Beweis ihrer Anhänglichkeit, den sie ihm dadurch liefert, daß sie ihm die empfangenen Geschenke übersendet, findet bei ihm keinen Glauben, und er beschließt, sich aus Rache einer anderen Schönen, Namens Marcela, zuzuwenden. Es trifft sich, daß die Letztere und Dorothea ihre Wohnungen vertauscht haben, so daß die Huldigungen welche D. Juan an Marcela's Balkon darbringt, in Wahrheit der Dorothea zukommen. Hierdurch entstehen Irrungen mancher Art, deren Resultat jedoch ist, daß D. Juan sich von der Treue seiner Geliebten überzeugt. Inzwischen ist der Infant, der sich vergebens bemüht hat, in dem Liebesverhältniß weiter zu gelangen, in tiefe Melancholie verfallen. Ein Maure, der sich als Gesandter des Königs von Granada am Hofe befindet und sich auf Heil-

kunde und Wahrsagerkunst versteht, weissagt ihm die düsteren Schicksale, welche Pedro's Grausamkeit über seine ganze Familie verhängen werde, die Ermordung Eleonora's de Guzman und des Großmeisters von St. Jago, so wie den Tod des Königs von Heinrich's eigenen Händen. Diese Scene ist zwar episodisch, aber von vortrefflicher Wirkung. Das ganze Wesen des Infanten wird durch diesen Vorfall noch mehr aufgeregt und er beschließt in einer Aufwallung von Leidenschaft, sich mit Gewalt in Dorotheen's Besitz zu setzen. Bestechung öffnet ihm die Thüren der Letzteren und er dringt in ihr Schlafgemach; hier aber tritt ihm die Schöne mit dem ganzen Stolze der beleidigten Unschuld entgegen und weiß ihm das Unritterliche seines Benehmens so lebhaft vorzuhalten, daß er seine Leidenschaft unterdrückt und, um sein Vergehen gut zu machen, der Dorothea eine reiche Mitgift aussetzt, durch welche sie in Stand kommt, dem D. Juan, mit Einwilligung von dessen Vater, ihre Hand zu reichen.

In die Reihe der Dramen, welche an historische Umstände angeknüpft, erdichtete Charactere und Situationen oder doch solche zum Mittelpunkt haben, die in den Gang der allgemeinen Geschichte nicht eingreifen, gehören weiter **La hermosura aborrecida, Las Aventuras de D. Juan de Alarcos, D. Beltran de Aragon, El primer Fajardo, D. Juan de Castro, Quien mas no puede, La corona merecida, El vaquero de Moraña** u. s. w.

La corona merecida behandelt die Geschichte des heroischen Widerstandes eines hochherzigen Weibes gegen die Verführungsversuche des Königs Alfonso von Castilien

Alfonso ist seiner Braut, der Prinzessin Leonor von England, verkleidet entgegenreist, um sie noch vor der Vermählung unbefangen beobachten zu können. Er lernt auf dieser Reise die schöne Doña Sol, eine vornehme Castilianerin, kennen und faßt eine heftige Leidenschaft für sie. Sol's Bruder, der dies bemerkt, eilt, die Schwester zu vermählen, indem er sie so den Nachstellungen des Königs zu entziehen hofft; aber dieser ertheilt dem Gemahl der Geliebten sogleich ein bedeutendes Hofamt, um den Gegenstand seiner Neigung in nächster Nähe zu haben. Sol setzt den Bewerbungen Alfonso's Kälte und Verachtung entgegen, als aber dieser auf eine erdichtete Beschuldigung des Verraths hin ihren Gemahl gefangen nehmen läßt, gibt sie ihm scheinbar Gehör und bestimmt eine Stunde, in welcher sie ihn empfangen wolle; hierauf verstümmelt sie sich und bedeckt ihren ganzen Körper mit Wunden, so daß der König, als er sie erblickt, entsetzt davoneilt. Die That des heldenmüthigen Weibes wird bald allgemein bekannt und gepriesen; die Königin läßt Doña Sol vor sich kommen und setzt ihr die Krone auf, die ihre Tugend und Großherzigkeit verdient habe; Alfonso aber erkennt das Frevelhafte seiner Leidenschaft, entsagt ihr und belohnt das Ehepaar durch die Belehnung mit reichen Besitzungen, so wie durch ein Wappenschild, das die kühne That Sol's ihren spätesten Nachkommen überliefern soll.

El vaquero de Moraña ist ein Drama voll interessanter Verwickelungen und reizender idyllischer Schilderungen. Ein am Hofe von Leon lebender Graf hat ein Liebesverhältniß mit der Schwester des Königs Bermudo angesponnen und hierdurch den Zorn des Letzteren auf sich

gezogen; er entflieht nebst der Geliebten und Beide verdingen sich, in bäurische Tracht verkleidet, bei einem Landmanne im Thal von Morana. Hier kreuzen sich in der Familie des Gutsherrn und unter den Landleuten verschiedene Liebschaften; die schöne Infantin, welche sich als Mäherin überaus reizend ausnimmt, bringt durch Liebe und Eifersucht, die sie hervorruft, Alles noch mehr in Verwirrung. Es langt die Nachricht an, der König von Leon veranstalte einen Kriegszug gegen die Mauren, um die beiden Flüchtlinge, welche er am Hofe von Cordova versteckt glaubt, in seine Gewalt zu bekommen. Alle Kronvasallen werden aufgefordert, ihr Contingent zu stellen, und mithin auch der Gutsherr von Morana; dieser wählt den verkleideten Grafen zum Führer seiner Truppenabtheilung, so daß der Letztere gegen sich selbst in's Feld ziehen muß. Nach vollbrachtem Kriegszug, der natürlich das beabsichtigte Resultat nicht haben kann, kommt der König auf dem Rückwege in das Thal von Morana und hier weiß die verkleidete Prinzessin, die ihn zwar an seine Schwester erinnert, aber ihre Rolle so geschickt spielt, daß er sie nicht erkennt, ihn dergestalt für sich zu gewinnen, daß sie sich zuletzt entdecken zu dürfen glaubt und seine Einwilligung in die Verbindung mit dem Grafen erhält.

Die Stücke, zu denen die Annalen Portugals den Stoff geliefert haben (**El principe perfeto**, die Geschichte Johann's **II.**; **El Duque de Viseo**; **La discreta venganza**; **El mas galan Portugues, Duque de Berganza**) stehen in Bezug auf die Behandlungsweise des Historischen ganz denen aus der spanischen Nationalgeschichte gleich.

In **El Duque de Viseo** sind die Schicksale des

Johann von Braganza und des Herzogs von Viseo zu einem tragischen Bilde vereinigt. König Juan II. von Portugal wird durch einen hinterlistigen Günstling, Don Egas, zum Argwohn gegen die vier Brüder aus dem Hause Braganza gereizt und läßt sie einkerkern. Der Herzog von Viseo, ein Vetter des Königs, verwendet sich durch Vermittlung seiner Geliebten, Doña Elvira, um deren Gunst sich auch der König bewirbt, für die Gefangenen; allein auch gegen ihn ist der Monarch durch verläumderische Einflüsterungen des D. Egas eingenommen, indem er argwohnt, Viseo, der vom Volke sehr geliebt wird, trachte nach der Krone. Der König läßt den Herzog zu sich kommen, verbannt ihn auf sein Landgut und läßt ihn hinter einem zurückgezogenen Vorhang die Leiche des enthaupteten Johann von Braganza sehen, dessen Schicksal er sich zur Warnung dienen lassen solle. — Viseo zieht sich nun auf seinen Landsitz zurück und geht nur hier und da verkleidet zum Besuch der Doña Elvira nach Lissabon. Er trifft zufällig einen vorgeblichen Astrologen, welcher ihm prophezeiht, er werde noch einst die Krone auf seinem Haupte sehen. Als er eines Tages seinen Bauern ein Fest gibt, rufen ihn diese im Scherz als König aus und setzen ihm eine Blumenkrone auf. Dies wird am Hofe bekannt und von den Feinden des Herzogs zu dessen Sturze gebraucht. Als der Letztere wieder einmal verkleidet in Lissabon ist und mit Doña Elvira an deren Gitterfenster spricht, läßt ihm diese einen Brief herab; er will ihr antworten, wirft ihr aber aus Versehen statt der Antwort die astrologische Prophezeihung hinauf. Inzwischen ist der König bei Doña Elvira eingetreten und entreißt ihr das Papier, indem er zugleich von ihr verlangt,

sie solle sich mit Don Egas vermählen, was sie indessen verweigert. Der Herzog bleibt unterdessen in der Dunkelheit allein. Er vernimmt aus einem Hause traurigen Gesang, der ihn vor dem Schicksal des verstorbenen Braganza warnt und erblickt dann in einer Ecke der Straße ein Crucifix, vor dem ein Licht brennt, welchem er sich nähert, um den empfangenen Brief zu lesen. Da verbreitet sich plötzlich ein Lichtglanz um das Crucifix und ihm erscheint im weißen Ordensmantel, mit dem Christuskreuze geschmückt, Johann von Braganza, welcher ihn durch dreimaliges Rufen mahnt, sich vor dem Könige zu hüten. — Der König, durch D. Egas immer mehr zum Haß gegen den Herzog von Viseo aufgestachelt, befiehlt diesem, zu ihm zu kommen und stößt ihn sofort mit eignen Händen nieder. Sodann verleiht er die Güter und Würden des Gemordeten an dessen Bruder D. Manuel, den er auffordert, sich das Schicksal des Bruders zur Warnung dienen zu lassen. Es wird ein Vorhang zurückgezogen und man erblickt die Leiche des Herzogs, Krone und Scepter zu ihren Füßen liegend; daneben sitzt Doña Elvira, die der Schmerz getödtet hat. Zuletzt wird berichtet, D. Egas sei von einem Diener des Herzogs ermordet worden, und der König spricht die Ahnung aus, daß Viseo als ein Opfer des Verraths gefallen sei.

Wo Lope Begebenheiten anderer Völker dramatisirt oder seine Erfindungen in dieselben hineingetragen hat, ist er wenig bemüht gewesen, sich in die fremde Localität zu versetzen, oder den Ton der verschiedenen Zeitalter zu treffen. In Sitte und Sinnesart blicken immer Spanien und das siebenzehnte Jahrhundert durch. Diese Nationalisirung des Ausländischen soll durchaus nicht getadelt werden; aber

es scheint, daß die derartigen Stoffe dem Dichter, dessen Begeisterung vor Allem für das Vaterländische war, weniger zugesagt haben; wenigstens gehören die mehrsten dieser Stücke zu seinen schwächsten Productionen. Unter den der Geschichte des klassischen Alterthums entnommenen verdient der Nero, oder nach dem spanischen Comödientitel die **Roma abrasada**, nur durch die lyrische Pracht einiger Schilderungen Aufmerksamkeit. In **las grandezas de Alejandro** haben wir ein mit Gefechten und feierlichen Aufzügen reich ausstaffirtes Pompstück, dessen Figuren in ihrer Hohlheit und Gespreiztheit erkennen lassen, daß der Autor dies Mal von seinem günstigen Stern verlassen war. **El honrado hermano**, der Kampf der Horatier und Curiatier, enthält dagegen viele vortreffliche und großartige Züge, ohne daß die Oekonomie des Ganzen eben zu loben wäre. — Glücklicher ist Lope in der Regel in der Behandlung der alttestamentlichen Geschichten gewesen, der er sich mit Vorliebe zugewendet zu haben scheint, da die Zahl seiner hierher gehörenden Arbeiten nicht unbeträchtlich ist. Ohne in der Beobachtung des Costüme's eben rigurös zu sein, hat er hier die Farben so zu mischen und zu verschmelzen gewußt, daß sie ein harmonisches Ganzes bilden. Sehr glücklich ist namentlich der solchen Stoffen so angemessene Ton edler Simplicität getroffen. Am meisten zeichnen sich **Los trabajos de Jacob** (oder, was die Handlung genauer bezeichnen würde, Joseph und seine Brüder) aus, ein Stück, das eben so untadelhaft in der Composition als anziehend in den Details ist und eine so ergreifende Tiefe und Innigkeit des Gefühls athmet, daß der Dichter die ganze Fülle seines liebevollen Gemüths in dasselbe ausgeströmmt zu

haben scheint. Dieses Drama steht zwischen zwei anderen, **El robo de Dina** und **La salida de Egipto**, in der Mitte, mit denen es eine Art von Trilogie bildet. Daran schließen sich weiter **David perseguido**, **La historia de Tobias**, **La hermosa Esther**. — Durchläuft man die übrigen, auf Facta der alten oder neuen Geschichte gegründeten Stücke, so bemerkt man oft mit Erstaunen, daß der überfruchtbare Meister schon vor zwei Jahrhunderten Stoffe behandelt hat, für deren erste Bearbeiter man gewöhnlich Dichter der neuesten Zeit hält. **El castigo sin venganza** ist die durch Lord Byron so berühmt gewordene, Geschichte des verbrecherischen Liebesverhältnisses zwischen der Herzogin von Ferrara (bei Byron Parisina, bei Lope Casandra) und ihrem Stiefsohne[140]). Luis, Herzog von Ferrara, hat von jeher Abneigung gegen die Ehe gehabt und sich flatterhaft bald dieser bald jener Dame hingegeben. Er hat aus einer früheren

[140]) Beachtenswerth ist das Vorwort zu diesem Drama: **Señor lector: esta tragedia se hizo en la corte solo un dia, par cousas que à V. m. le importan poco. Dejó entonces tantos deseosos de verla, que les hé querido satisfacer con inprimirla. Su historia estubo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana: esto fue prosa, ahora sale en verso; V. m. lo lea por mia, porque no es impresa en Sevilla, cuyos libreros, atendiendo à la ganancia barajan los nombres de los poétas y à unos dan sietes y à otros sotas; que hay hombres que por dinero no reparan en el honor ageno, que à vueltas de sus mal impresos libros venden y compran: advirtiendo que está escrita en estilo español, no por la antiguedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos como el uso los trages y el tiempo las costumbres.** — Sollte die Vorstellung des Stücks vielleicht inhibirt worden sein, weil man darin Beziehungen auf das Ende des Don Carlos fand?

Liebschaft einen Sohn, Namens Federico, den er zärtlich liebt und dem er seine Staaten zu hinterlassen hofft, indem er ihn mit seiner Nichte Aurora zu vermählen denkt. Da ihm indessen seine Minister für den Fall seines Todes einen Bürgerkrieg zwischen den legitimen Seitenverwandten und dem natürlichen Sohne als unvermeidlich darstellen, so entschließt er sich zuletzt doch noch, eine Gemahlin zu nehmen und wählt dazu die Tochter des Herzogs von Mantua, Casandra. Federico sieht sich zu seinem großen Verdruß auf diese Art jeder Aussicht auf den einstigen Besitz des Herzogthums beraubt, wird aber von dem Vater, der sich nicht aus Liebe, sondern aus Staatsgründen vermählt, abgesandt, um die Braut zu empfangen. Luis ergötzt sich unterdessen, seiner Gewohnheit gemäß, mit Liebesabenteuern. Auf diesem Punkte beginnt das Stück. Wir sehen den Herzog bei Nacht verkleidet die Straßen durchstreifen und den Schönen an ihren Gitterfenstern Artigkeiten sagen; eine Dame, welcher er eine Serenade gebracht hat, weist ihn indessen zurecht und sagt ihm, dergleichen Galanterien seien für sein jetziges Verhältniß nicht mehr passend. Die folgende Scene zeigt uns Federico auf dem Wege, die Braut seines Vaters an der Gränze der beiden Staaten zu empfangen; er sieht einen Wagen von scheu gewordenen Pferden einem Abgrunde entgegen gerissen werden, rettet die darin sitzende Dame und erfährt von ihr, so wie von den Rittern ihres Gefolges, daß es seine künftige Stiefmutter sei. Statt des Hasses, den er zuvor gegen sie empfunden, entbrennt er gleich bei'm ersten Anblick in heftiger Liebe zu ihr; auch Casandra scheint dem Federico ihre Neigung zu schenken, aber sie zeigt sich doch sehr zurückhaltend. Am Schlusse

des ersten Akts empfängt der Herzog die neu Angekommene. — Zu Anfang des zweiten ist die Heirath schon vollzogen; Luis von Ferrara hat aber deshalb sein früheres Leben nicht geändert, sondern ergötzt sich nach wie vor mit anderen Damen. Die schöne und junge Casandra, von dem Gatten verschmäht, widmet ihre ganze Zärtlichkeit dem Stiefsohne, dessen tiefe Traurigkeit sie betrübt, obgleich sie deren Grund nicht kennt. Sie erräth endlich aus Federico's Reden, daß Liebe die Ursache seines Kummers ist, und ihre früher unschuldige Neigung geht nun, durch das schlechte Benehmen des Herzogs vermehrt, allmälig in eine heftige Leidenschaft über; sie schwankt, zweifelt, fürchtet und kämpft, aber ergibt sich endlich. Unterdessen ist Federico zum General der päpstlichen Truppen ernannt worden, und muß als solcher in's Feld ziehen. Der junge, tapfere und bis dahin tugendhafte Federico will ihn begleiten; aber sein Vater will die Regierung des Landes keinem Anderen anvertrauen, als ihm, und befiehlt ihm, in Ferrara zu bleiben. — Im Beginn des dritten Akts kehrt der Herzog siegreich aus dem Kriege zurück, und zugleich mit dem festen Entschlusse, sein früheres ausschweifendes Treiben zu ändern und ganz für die Gattin und den Sohn zu leben. Aber inzwischen ist der Ehebruch schon vollbracht worden. Der Herzog schöpft Argwohn. Federico, um den Vater irre zu leiten, bittet um die Hand seiner Nichte Aurora, die er in der ersten Aufwallung verschmäht hat; aber Casandra, blind in ihrer Leidenschaft, und wegen der projectirten Heirath eifersüchtig, überhäuft den Geliebten mit Schmähungen, was den Herzog, der es hört, noch in seinem Verdacht bestärken muß. Der Letztere stellt nun,

unter dem Vorwande, die Vorbereitungen zu Federico's Vermählung mit Auroren zu treffen, ein Verhör mit den beiden Schuldigen an. Diese Scene ist von höchst ergreifender Wirkung. Das Resultat ist, daß der Vater und Gatte nicht mehr an seiner Schmach zweifeln kann; aber die Liebenden sind so vom Taumel der Leidenschaft bestrickt, daß sie blindlings in ihr Verderben gehen. Der Herzog befiehlt seinem Sohne, die Person zu tödten, die er in seinem Cabinet gebunden, mit verschleiertem Antlitz und verstopftem Munde finden werde; Federico vollzieht den Mord und entdeckt erst nach vollbrachter That, daß er seine Stiefmutter getödtet habe; hierauf wird er auf Befehl des Vaters von den Wachen niedergehauen. — Diese furchtbare Tragödie ist in der Schilderung der Leidenschaften von hoher Vorzüglichkeit und erweckt in ihrer ächt dramatischen Verkettung von Scene zu Scene eine immer steigende Theilnahme.

Ein besonderes Interesse hat für uns **La imperial de Oton**, die, auch über die deutschen Bühnen gegangene Geschichte des Königs Ottokar von Böhmen, die hier mit großer dramatischer Kraft, aber freilich in einer, das Historische sehr entstellenden Weise behandelt ist. Im Anfange des Stücks wird die Kaiserwahl zu Frankfurt (**Francofordia**) geschildert. Die Gesandten von Spanien, England und Böhmen bemühen sich, die Churfürsten für ihre Gebieter zu stimmen; die verschiedenen Parteien bekämpfen sich in den Straßen, aber die Wahl fällt für Rudolph von Habsburg aus, und am Abend wird die Thronbesteigung des neuen Kaisers durch festliche Spiele und allegorische Aufzüge gefeiert. England und Spanien erkennen die Rechtmäßigkeit der Wahl an, der böhmische

Gesandte jedoch entfernt sich voll Wuth wegen der Vergeblichkeit seiner Bemühungen. In der nächsten Scene sehen wir den König Ottokar, wie er die Kunde von der Vereitelung seiner Hoffnung erhält und durch seine ehrgeizige Gemahlin Ethelfriede aufgestachelt wird, sich gegen den neuen Kaiser aufzulehnen und die Krone für sich in Anspruch zu nehmen. Wirklich rückt Ottokar in's Feld und im zweiten Akt sieht man die beiden feindlichen Heere am Abend vor der entscheidenden Schlacht einander gegenüber stehen. Kaiser Rudolph empfängt in seinem Zelt einen Wahrsager, der Einlaß bei ihm begehrt hat und ihm seinen gewissen Sieg, so wie die künftige Herrlichkeit des Hauses Habsburg verkündigt. Ottokar dagegen hat eine Geistererscheinung, durch die ihm das Frevelhafte seines Unterfangens vorgehalten und sein Sturz geweissagt wird. Die Vision macht einen solchen Eindruck auf ihn, daß er beschließt, von seiner Auflehnung abzustehen; doch macht er es zur Bedingung seiner Unterwerfung, daß bei der Huldigung und Abbitte, die er dem Kaiser leisten werde, kein Zeuge zugegen sei. Rudolph sagt die Erfüllung der Bedingung zu. Man erblickt im Hintergrunde das an allen Seiten geschlossene kaiserliche Zelt, vorn aber Gruppen der kaiserlichen und böhmischen Krieger, welche sich schon in Eintracht unter einander mischen; da plötzlich fällt der Vorhang des Zelts und man sieht Rudolph im vollen Ornat des Imperators, Scepter und Reichsapfel in der Hand, zu seinen Füßen aber den gedemüthigten Ottokar auf den Knieen; dieser erhebt sich voll Zorn und klagt den Kaiser der Wortbrüchigkeit an; der Letztere aber beruft sich darauf, daß die Huldigung und Abbitte seinem Versprechen gemäß

unter vier Augen erfolgt sei, die nachherige Demüthigung des rebellischen Vasallen aber eine gerechte Strafe für dessen Auflehnung gegen den rechtmäßigen Herrscher sei. Ottokar kehrt mit dumpfem Groll nach Prag zurück, wo er von Ethelfriede mit Hohn wegen seiner Zaghaftigkeit empfangen wird. Die Königin tritt ihm gewaffnet, eine Lanze in der Hand, an der Thür des Palastes entgegen und wehrt ihm den Eintritt, dessen er nicht würdig sei. Ihre Vorwürfe und Ermahnungen bringen ihn dahin, von Neuem die Waffen der Empörung zu ergreifen, und sie selbst zieht mit in den Krieg. Vor der Schlacht, welche den Ausschlag geben soll, wird Ottokar wiederum durch jene Geistererscheinung gewarnt, aber er gibt diesmal nicht auf sie Acht, stürzt sich in das Kampfgewühl und sinkt gleich unter den Ersten tödtlich getroffen zu Boden. Die Leiche wird vor Rudolph gebracht; Ethelfriede erscheint, rühmt den Heldenmuth ihres Gemahls, den sie lieber todt denn als Feigling am Leben wissen will, und eilt von dannen, um selbst den Tod zu suchen; der Kaiser aber läßt seinen gestorbenen Gegner mit kriegerischen Ehren feierlich bestatten.

In **El ejemplar mayor de la desdicha** haben wir das neuerdings zu Romanen, Trauerspielen und Opern so vielfach benutzte tragische Geschick des Belisar nach jener fabelhalten Version, deren erste Quelle die Chiliaden des Johannes Tzetzes sind. **El Gran Duque de Moscovia** hat das Leben und die Schicksale des falschen Demetrius zum Gegenstand, die aber, wahrscheinlich weil der wahre Hergang in Spanien nicht bekannt geworden war, auf ganz unhistorische Weise entstellt sind. — Die weiter noch

in dieser Reihe zu erwähnenden Dramen sind, sowie schon die obigen, in Behandlungsweise und an Gehalt sehr ungleich. **El Rey sin Reyno** schildert die Wirren und Kämpfe, die am Ungarischen Hofe der Tronbesteigung des Matthias Corvinus vorausgingen, in den lebhaftesten Farben; allein der Ereignisse und Katastrophen sind allzu viele gehäuft, als daß die Einheit der Handlung nicht darunter leiden sollte. **Contra valor no hay desdicha**, das Jugendleben des Cyrus darstellend, streift sehr in's Idyllische hinüber und enthält in den Scenen des Landlebens zahlreiche Schilderungen von der Gattung, welche dem Lope immer besonders gelang. **La Reyna Juana de Nápoles** ist dagegen ein ganz mißlungenes Product, das durch die Darstellung gemeiner Leidenschaften in ihren heftigsten Ausbrüchen nur Widerwillen erregt und trotz seiner blutigen Katastrophen die tragische Wirkung, auf die es sehr absichtlich angelegt ist, doch gänzlich verfehlt. Wir wünschten, Lope von der Autorschaft dieser Tragödie freisprechen zu können, die indessen nur allzu gut beglaubigt ist.

Einige hierher gehörende Dramen, die besonderes Interesse gewähren würden, wie **La Poncella de Orleans**, **El valiente Jacobin** (warscheinlich Jacques Clément) scheinen nicht mehr vorhanden zu sein.

Wir kommen (um zuerst die Stücke zu absolviren, deren Inhalt nicht freie Erfindung ist, sondern sich an schon vorhandene Materialien anschließt) zu den mythologischen Schauspielen des Lope de Vega. Ihre Zahl ist im Verhältniß zu den übrigen von ihm behandelten Stoffen nicht sehr groß. Die mehrsten derselben scheinen seinen späteren Jahren anzugehören (im Prolog zum Peregrino sind nur einige

verzeichnet) und in Concurrenz mit andern Dichter geschrieben zu sein, als der Hang zu Coulissenpracht und opernartigem Pomp schon auf dem spanischen Theater überhand zu nehmen begann. Lope war dieser Richtung des Geschmacks, wie er dies mehrmals, namentlich in den Prologen zum 15ten und 16ten Bande seiner Comödien auf's entschiedenste ausgesprochen hat, nicht eben hold; dennoch hat er ihr in den Stücken dieser Gattung mehr nachgegeben, als eben nöthig gewesen wäre. Daß er hier mehr der Convenienz und äußeren Antrieben, als dem eignen Drange, folgte, zeigt sich denn auch oft in einer gewissen Kälte und Mattigkeit, die durch alle Pracht der Darstellung, durch allen Glanz der Schilderung nicht verdeckt werden kann. Hiermit soll jedoch noch durchaus kein Verdammungsurtheil ausgesprochen sein; vielmehr legen diese Festspiele in der bunten Verschlingung der Fabel, in dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit der Situationen und Motive, sowie in zahlreichen poetischen Schönheiten im Einzelnen noch immer ein sehr günstiges Zeugniß für die Ve:salität von Lope's dichterischem Talent ab. So die **Fabula de Perseo**, **Las mugeres sin hombres**, **El laberinto de Creta**, **Adonis y Venus**, **El vellocino de oro**. Uebrigens ist in allen der mythologische Stoff durchaus romantisch umgebildet, ganz in der Art, wie dasselbe später in den bekannteren Festspielen von Calderon geschehen ist.

An die der antiken Fabelwelt entnommenen schließt sich eine Reihe von Schauspielen, deren Inhalt Gedichten oder Romanen aus den großen Sagenkreisen des Mittelalters entlehnt ist. Einige derselben haben in der ganzen, auf Zauberei und sichtbar vorgehende Wunder berechneten

Anlage große Aehnlichkeit mit den mythologischen; so **Los Palacios de Galiana**, die Dramatisirung einer dem Karls-Sagenkreis angehörenden Erzählung (s. darüber Turpin c. 20 und die **Reali di Francia L. VI. c. 18 — 51**). Diese Dichtung vereinigt alle Reize der besseren unter den phantastischen Ritterromanen in sich. **La mocedad de Roldan** (dem Prolog zu Folge ein Jugendwerk Lope's) ist die anmuthige Geschichte, die bei uns durch Uhland's Ballade „Klein Roland" Verbreitung gefunden hat. (Die Quelle des Spaniers war: **Historia del nacimiento y primeras empresas del Conde Orlando, por Pedro Lopez Enriquez de Calatayud, Valladolid, 1585.**) **La pobreza de Reynaldos** behandelt die Leiden und Thaten des Haimonssohnes Reinhold von Montalban während seines Exils nach dem **Libro del noble y esforzado caballero Reynaldos de Montalvan por L. Dominguez. Sevilla, 1525.** In **El Marques de Mantua** haben wir die, der spanischen Umbildung des Traditionen-Cyclus von Karl und seinen Paladinen angehörende Erzählung von Valdovinos und Carloto, die als Volksromanze sehr populär war; in **El nacimiento de Urson y Valentin** eine dramatische Bearbeitung des abenteuerlichen Romans von den beiden Neffen Pipins, der in seiner Fabel viele Aehnlichkeit mit dem bekannteren vom Kaiser Octavianus hat (**Histoire de deux nobles et vaillants chevaliers Valentin et Orson. Lyon, 1495.** Italienisch **Venezia, 1558**; ob auch eine spanische Version existire, haben wir nicht zu ermitteln vermocht). — Die rührende, in allen europäischen Sprachen wiederholte, Erzählung von der schönen Magelone (spanisch **Hystoria de la linda Magalona hija del rey**

de Nápoles y del muy esforzado Caballero Pierres de Provenza. Toledo, 1526; Sevilla, 1533) ist auf sehr vorzügliche Weise behandelt in **Los tres diamantes**, einem Schauspiel, das zwar nach Art der früheren Werke Lope's in der Disposition des Planes noch Mängel zeigt, allein in der Jugendfrische, die das Ganze belebt, in dem Zauber der Romantik, der es durchweht, unwiderstehlich anziehend ist.

Die übrigen, den nämlichen Dichtungskreisen entnommenen Dramen, wie **El Jardin de Falerina** (nach Bojardo **Lib. II. C. 3, 66 seqq.**), **Los Zelos de Rodamonte** und **La Circe Angelica** (nach Ariost), **Angelica en el Catay** (nach Lope's eigner Fortsetzung des Ariost) **Roncesvalles, La venganza de Gaiferos** u. s. w., sind uns nie zu Gesicht gekommen und vermuthlich auch nicht mehr vorhanden.

Wir kommen nun zu den Dramen, deren Inhalt auf Novellen der Italiener und Spanier basirt ist. **El Mayordomo de la Duquesa de Amalfi** (nach Bandello **P. I. Nov. 26**) gibt zu einer interessanten Zusammenstellung mit der auf dieselbe Begebenheit gegründeten altenglischen Tragödie von Webster Anlaß (**The Duchess of Malfy** in den **Works of John Webster ed. Alexander Dyce. London, 1830, Vol. I.**;) aber hier muß freilich der Vergleich entschieden zum Vortheil des Engländers ausfallen, dessen zwar excentrisches, aber doch geniales und mächtig erschütterndes Werk zu dem Allervorzüglichsten gehört, was von den Zeitgenossen Shakspeare's hervorgebracht worden ist, während das flüchtig hingeworfene spanische Stück nur ein Gewebe von ziemlich gewöhnlichen Intriguen darbietet.

Lope's **Castelvines y Monteses** sind aus derselben italienischen Erzählung (**Novelle di Bandello, T. II. Nov. 9**). geschöpft, wie Shakspeare's Romeo und Julie. Eine Angabe der Scenenfolge dieses Stücks wird zur Vergleichung mit der berühmten englischen Tragödie nicht uninteressant sein.

Erste Jornada. Roselo (Shakspeare's Romeo) und Anselmo, zwei Ritter von der Partei der Monteses, unterhalten sich über ein Fest, das im Palast der Castelvines gegeben wird. Man hört im Hintergrunde die Musik dieses Festes; Roselo hat große Lust, als Gast einzutreten; sein Freund sucht ihn von dem Wagniß abzuhalten, weil die Castelvines die erbittertsten Gegner der Monteses sind; aber zuletzt kommen Beide dahin überein, daß sie sich maskirt unter die Gäste mischen wollen. Die zweite Scene zeigt uns das fröhliche Getümmel des Festes. Antonio, das Haupt der Castelvines, unterredet sich mit einem anderen Ritter der Partei und drückt den sehnlichen Wunsch aus, seine Tochter Julia mit dem jungen Octavio zu vermählen, bedauert aber zugleich, daß das Herz der Tochter nicht sehr für diesen gestimmt sei. Unterdessen treten Roselo und Anselmo maskirt auf. Der Anblick Julia's reißt Roselo so hin, daß er fast die Besinnung verliert und in der Verwirrung die Maske abnimmt. Antonio erkennt ihn sogleich, geräth außer sich vor Wuth und will ihn umbringen, wovon er nur durch die übrigen Gäste abgehalten wird, welche selbst für den Feind das Gastrecht geltend machen. Roselo hat sich inzwischen Julien genähert; diese ruft aus: „Wenn die Liebe selbst zu den Menschen herabstiege, so würde sie die Gestalt dieses Unbekannten annehmen; aber

welche Aufregung, welche Unruhe bemächtigt sich meiner! Ach, es ist die Liebe, welche den Frieden aus meiner Seele bannt!“ Auf der anderen Seite bricht Roselo in die Worte aus: „Ach, warum bin ich aus dem Blute der Monteses entsprossen; hätte mich der Himmel doch als einen der Castelvines geboren werden lassen!“ Der Liebende benutzt einen Moment, wo er sich unbelauscht glaubt, um Julien eine Erklärung zu machen. Diese läßt einen Ring in seine Hand gleiten und sagt ihm für die folgende Nacht eine Zusammenkunft im Garten zu. Die Gesellschaft geht auseinander und Julie bleibt mit ihrer Dienerin Celia allein; sie gesteht dieser ihre plötzlich erwachte Leidenschaft, beklagt jedoch zugleich ihr übereiltes Versprechen und spricht den Entschluß aus, ihre Neigung zu bekämpfen; die Liebe ist jedoch so stark, daß sie zuletzt die Oberhand behält. Zwei nun folgende Scenen sind für den Gang der Haupthandlung ziemlich überflüssig. Wir werden dann zu dem nächtlichen Zwiegespräch der beiden Liebenden geführt, das voll Feuer und leidenschaftlicher Zärtlichkeit ist; Julia gibt nach einigem Widerstreben ihre Einwilligung in die dringende Bitte Roselo's, sich in's geheim mit ihm zu vermählen.

Zweite Jornada. Die heimliche Verbindung zwischen Julien und Roselo ist geschlossen worden, aber das Glück der Neuvermählten wird bald gestört. Der Beginn des Akts zeigt den Platz vor einer Kirche, in welcher ein feierliches Hochamt gehalten wird; während des Gottesdienstes hat sich ein heftiger Streit zwischen den Castelvines und Monteses erhoben; die Ritter von beiden Parteien stürzen, sich gegenseitig angreifend, aus der Kirchenthür; da tritt Roselo in ihre Mitte, um die Kämpfenden zu versöhnen

und schlägt vor, um den Hader zwischen den beiden befeindeten Familien auszugleichen, solle Octavio sich mit einer Dame vom Stamme der Monteses vermählen; er selbst aber wolle Julien die Hand reichen. Ueber diesen Vorschlag geräth Octavio in Wuth; er greift den Roselo an und wird von diesem, der sich zum Zweikampf gezwungen sieht, todt zu Boden gestreckt. Der Prinz von Verona erscheint, durch das Klirren der Schwerter herbeigerufen, auf dem Kampfplatz, gebietet den Streitenden Ruhe und verbannt Roselo auf längere Zeit aus der Stadt. Dieser eilt vor der Abreise noch einmal zu seiner jungen Gattin, von der er den zärtlichsten Abschied nimmt. Nachdem er fort ist, wird Julia von ihrem Vater in Thränen getroffen; dieser fragt sie nach der Ursache ihres Kummers und sie gibt an, sie traure um Octavio's Tod. Antonio beschließt nun, ihr statt des verlornen Bräutigams den Grafen Paris zum Gatten zu geben und sendet einen Boten an den Letztern ab. Dieser Bote findet den Grafen in Gesellschaft Roselo's, der vor der Stadt von den Castelvines überfallen aber von Paris gerettet worden ist und nun von diesem, bis nach Ferrara begleitet wird. Der Graf theilt seinem Begleiter den Inhalt des empfangenen Briefes mit; Roselo wird natürlich durch die Nachricht tief bewegt; er glaubt Julien ungetreu und gibt sich in einem klagenden Monolog ganz dem Schmerz und der Verzweiflung hin; dann aber setzt er seinen Weg nach Ferrara fort und beschließt, sich durch die Verbindung mit einer neuen Geliebten an der Treulosen zu rächen.

Dritte Jornada. Julia ist von ihrem Vater mit Bitten und Drohungen bestürmt worden, ihre Einwilligung in die

Vermählung mit dem Grafen zu geben; sie hat lange Widerstand geleistet, da sie aber zuletzt voraussieht, daß sie der Gewalt werde weichen müssen, so sendet sie Celia zu Aurelio, dem Priester, der sie getraut hat, um sich dessen Rath und Beistand in dieser Noth zu erbitten. Dies Alles wird im Beginn des Akts schon als geschehen vorausgesetzt. Antonio tritt auf und kündigt seiner Tochter an, daß er sie zwingen werde, seinem Befehl zu gehorchen. Julia bleibt verzweifelnd zurück; da tritt Celia auf und bringt ein Fläschchen, das ihr der mit allen Geheimnissen der Natur vertraute Aurelio gegeben hat; der darin enthaltene Trank soll Julien Rettung bringen. Die Unglückliche leert das Fläschchen, spürt sogleich die Wirkung des Giftes und sinkt, Roselo's Namen auf den Lippen, wie todt zu Boden. Die nächsten Scenen spielen in Ferrara; sie sind episodisch und zeigen Roselo, wie er, um sich an Julien zu rächen, einer anderen Dame Huldigungen darbringt; die Art, wie dies geschieht, zeigt indessen deutlich, daß sein Herz noch immer an der früheren Geliebten hängt. Er erhält von Anselmo die Nachricht, Julie habe sich vergiftet, wird hierdurch von der Treue der Geliebten überzeugt und bricht in verzweiflungsvolle Klagen aus; Anselmo tröstet ihn jedoch, das genossene Gift sei, wie er von Aurelio wisse, nur ein Schlaftrunk gewesen und Roselo werde seine Geliebte in der Todtengruft lebend wiederfinden. Diese Nachricht gibt dem Liebenden neues Leben und er eilt, obgleich noch nicht aller ängstlichen Besorgnisse enthoben, nach Verona. In den folgenden Auftritten sehen wir Antonio und den Grafen Paris über Juliens Tod trauernd. Antonio, nun ohne Erben, beschließt, sich mit seiner Nichte Dorothea zu vermählen, da-

mit sein Vermögen nach seinem Tode nicht auf eine andere Familie übergehe. Die Scene verändert sich und stellt die Familiengruft der Castelvines vor. Julia ist erwacht; ihr Erstaunen, ihr Grausen und ihre Liebe flößen ihr in diesem düsteren Aufenthalt einen Monolog von ergreifender Wahrheit der Empfindung ein. Roselo und sein Diener treten auf; der Letztere strauchelt und fällt, wodurch das Licht, welches er trägt, erlischt; seine Angst und die possenhafte Art, wie er dieselbe ausdrückt, bilden einen bizarren Contrast zu dem Ernst der ganzen Scene und zu dem Düstern der Localität. Roselo schließt die ihm wiedergeschenkte Gattin in seine Arme und Beide entfliehen auf ein Schloß von Juliens Vater. Auf diesem Schloß spielt der letzte Theil des Stückes. Julie, Roselo, Anselmo und der Diener haben sich als Bauern verkleidet, um eine passende Gelegenheit zur weiteren Flucht abzuwarten. Antonio kommt in Begleitung anderer Castelvines auf das Schloß, um seine Vermählung mit Dorotheen zu feiern. Seine Ankunft zwingt die Verkleideten, sich zu verbergen. Julia ist in einem Gemach oberhalb dessen versteckt, welches ihr Vater bewohnt; hierdurch wird eine wunderliche Scene veranlaßt; Julia spricht durch eine Oeffnung des Bodens, und Antonio glaubt eine Geisterstimme zu hören.

Julia. Mein Vater!

Antonio. Wo bin ich? Ewiger Gott, was für eine Stimme vernehm' ich da? Wenn mein Schrecken mich nicht täuscht, so ist es Julia.

Julia. Grausamer Vater, höre mich, wenn Dir noch irgend ein Gefühl von Menschlichkeit übrig bleibt.

Antonio. Bist Du's, meine Tochter? O Himmel! das Blut erstarrt in meinen Adern!

Julia. Ich komme aus dem finsteren Aufenthalt der Todten, um Dir Deine Härte und Ungerechtigkeit vorzuwerfen. Du, du hast mir den Tod gegeben.

Antonio. Ich? ewiger Gott!

Julia. Ja, denn Du wolltest mich zwingen, mich wider meinen Willen zu vermählen, während die Liebe mich schon mit einem anderen Gatten verbunden hatte. Diesem Gemahl habe ich mein Leben zum Opfer gebracht; da sieh die Frucht Deiner Strenge! Jetzt aber fordere ich von Dir jede Verfolgung gegen meinen Gatten einzustellen, ihn zu achten und zu lieben, als hättest du selbst ihn gewählt. Solltest Du ihn irgend feindselig behandeln, so werde ich Dir keine Ruhe lassen; Du wirst mich überall sehen und hören, und meine Rache wird Dich verfolgen.

Antonio. Und wer ist denn dieser Gemahl? Nenne ihn mir, geliebte Tochter!

Julia. Es ist Roselo, Sohn des Hauptes der Monteses; bedenke, daß der Himmel ihn hat geboren werden lassen, um die Zwietracht zu versöhnen, welche Verona so lange verheert hat!

Unterdessen haben die übrigen Castelvines Roselo in seinem Versteck entdeckt, und sie führen ihn gefangen herbei, um ihren Racheburst an ihm zu stillen; Antonio jedoch, der eben gehörten Stimme eingedenk, umarmt Roselo und erzählt von der Erscheinung, die er gehabt habe. Durch diese Erzählung werden Alle zur Milde gestimmt. Nun tritt auch Julia auf und erzählt, wie Rosolo sie den Armen des Todes entrissen habe, worauf die Verbindung

der beiden treuen Liebenden, welche die Versöhnung der Monteses und Castelvines besiegelt, von Allen anerkannt wird. — Die schwächste Seite dieses Stücks ist offenbar der Schluß. Welche Kluft zwischen der pathetischen, tief ergreifenden Katastrophe bei Shakspeare und diesem comödienhaften Ausgang! Die früheren Theile des Lope'schen Drama's enthalten dagegen Scenen, welche in Liebesgluth, in Zartheit und Tiefe des Gefühls mit den entsprechenden der englischen Tragödie wetteifern; und jedenfalls steht das Schauspiel des Lope beträchtlich höher, als die spätere Dramatisirung derselben Novelle durch Francisco de Rojas.

Ungleich vorzüglicher als die beiden zuletzt genannten Comödien ist **La Quinta de Florencia**, gleichfalls aus einer Novelle des Bandello gezogen (s. auch die **Histoires tragiques** von **Belleforest, Tom. I. hist. 12.** und **Goulart, Histoires admirables, T. I. p. 212**), und hier muß man Lope'n unbedingt den Vorrang vor Beaumont und Fletcher einräumen, die in ihrem **Maid of the mill** dasselbe Ereigniß dramatisirt haben. Wenn das englische Drama ziemlich unkünstlerisch in zwei Handlungen, die von Antonio, Ismenia, Aminta, und die von Otrant und Florinnel auseinanderfällt, hat das spanische den Vorzug einer höchst kunstvollen Composition, in der alle Scenen eng verbunden in einander greifen und die Theilnahme des Zuschauers in steter Aufregung erhalten; auch der Darstellung der Charaktere und Leidenschaften so wie der Situationsmalerei gebührt die vollste Anerkennung. — In **El Halcon de Federigo** stößt man auf die Novelle vom Falken aus dem Decameron (**Giorn. 5. Nov. 9**), im **El remedio en la**

Desdicha auf die mit Recht bewunderte Erzählung von Abindarraez und Xarifa aus der Diana des Montemayor. **El Guante de Doña Blanca** ist auf die nämliche Begebenheit gegründet, wie Schiller's Handschuh, die aber hier an den Portugiesischen Hof verlegt ist. In **La prueba de los ingenios** überrascht uns dieselbe, aus dem Orient in die abendländische Novellistik eingewanderte Fabel, deren Quelle das **Heft peiger** des Nisami zu sein scheint, und die durch Gozzi's Turandot so berühmt geworden ist. **El marmol de Felisardo** zeigt in der Handlung auffallende Verwandtschaft mit Shakspeare's Wintermärchen; da letzteres bekanntlich zunächst aus Robert Green's **Pleasant History of Dorastes and Fawnia** geflossen ist, so muß vermuthet werden, daß in diesem Roman eine uns unbekannte ältere Novelle, aus der auch Lope geschöpft, benutzt sei.

Zunächst knüpft sich hier die Betrachtung einer Reihe von Stücken an, deren Charakter sich am füglichsten mit dem Namen „dramatische Novellen" bezeichnen läßt. Wir meinen solche Schauspiele, in denen die Scenen nur locker und ohne eigentlich dramatischen Plan aneinander gereiht sind, und die ferner durch Anhäufung romanhafter und wunderbarer Ereignisse den Eindruck des Ungewöhnlichen und Außerordentlichen bezwecken. Freilich gehören hierher schon manche der bisher erwähnten, aber es bleiben noch immer beträchtlich viele übrig, die unter den obigen Rubriken keinen Platz finden konnten, weil sie theils ganz auf der eignen Erfindung des Dichters beruhen, theils die Traditionen oder Novellen, denen sie entnommen sein mögen, sich unseren Nachforschungen entzogen haben. Wenn Jemand keine anderen Dramen von Lope kennte, als diese, so müßte er

von dessen Talent der dramatischen Composition keinen hohen Begriff bekommen; denn Plan und Charaktere sind hier nur zu oft dem Trachten nach neuen und überraschenden Situationen, dem Hange zum Wunderbaren und Ungeheuren aufgeopfert. Die Abwechselung auffallender Abenteuer, die nicht selten nur durch einen schwachen Faden unter einander zusammenhängen, aber die Aufmerksamkeit der Zuschauer von einer interessanten Situation zur anderen hinüber leiten, scheint das Hauptaugenmerk des Dichters gewesen zu sein. Da ihm zu diesem Zweck ungewöhnliche Glücksfälle, wunderbare, an's Unglaubliche gränzende Begebenheiten besonders erwünscht sein müssen, sich aber diese in einer wirklichen Zeit und an einem wirklichen Ort unter bekannten historischen Umgebungen seltsam ausnehmen müßten, so erschafft er imaginaire Länder, gründet Königreiche und setzt Dynastien auf den Thron, die nie und nirgends existirt haben. Indien und Persien, Ungarn und Polen, Transylvanien und Macedonien müssen sich immer zum Schauplatz von Meuchelmorden, Bezauberungen und erdichteten Staatsumwälzungen hergeben. Die Geographie und Geschichte in diesen Stücken scheinen den Ritterromanen entnommen zu sein, oder wenn irgendwo ein historisches oder wenigstens der wahren Geschichte ähnelndes Factum benutzt ist, so erblicken wir es in den romanhaftesten, mit der historischen Wahrheit unverträglichsten, Umgebungen. Lope hat, nach Sancho Pansa's Ausdruck, immer das Königreich Dänemark oder Sobradisa bei der Hand, das ihm paßt, wie der Ring an den Finger; er entthront die Kaiser von Trapezunt und die Tyrannen von Albanien mit merkwürdiger Leichtigkeit. Er läßt seine Personen von Osten

nach Westen, von Norden nach Süden schweifen, bald Schlachten liefern, bald Liebeshändel anknüpfen; die Scene spielt bald in Alexandrien oder Babylon, bald in Irland oder Siebenbürgen. Die Handlung ist oft ein Aggregat unzusammenhänger Vorfälle von der seltsamsten Art.

Die bizarrste Mischung heterogener Bestandtheile, die tollste und abenteuerlichste Verbindung von tragischen Katastrophen und ausgelassener Komik, von Heidnischem und Christlichem, die wunderlichste Zusammensetzung des Personals, die monströseste Vereinigung des völlig Albernen und Sinnlosen mit Sinnreichem und Ergötzlichem findet sich in **El nuevo Pitagoras**. Wenn eine Dichterphantasie unserer Tage es in einer Anwandlung übermüthiger Laune eigens darauf anlegte, das Disparateste in demselben Werke zusammenzudrängen, so würde sie kaum etwas Aehnliches zu Stande zu bringen vermögen; und doch hat diese Ausgeburt einer ungezähmten Einbildungskraft unter einem Wust der widersinnigsten Phantasterei viele bewunderungswürdige Züge. Wir gehen auf den Inhalt dieses Stücks wegen seiner Seltsamkeit etwas näher ein.

Erste Jornada. Ein Sclavenkerker in Marokko. Razonte, ein junger Castilianer von vornehmer Herkunft ist an der spanischen Küste von maurischen Seeräubern gefangen worden, als er im Begriff war, sich nach Madrid zu begeben, um sich dort mit der schönen Angelica zu vermählen. Er liegt schlummernd in seinem unterirdischen Gefängniß, als ihm Gott Amor erscheint und ihn zur Flucht aus seiner Gefangenschaft ermahnt, weil er sonst seine Braut verlieren werde. Der Plan, den er ihm zur Ausführung dieses Vorsatzes angibt, ist folgender: Die Sul-

tanin Zelora hat mit dem jungen Mahmud ein Complott geschmiedet, um den Sultan umzubringen; die That soll in der folgenden Nacht ausgeführt werden; man wird bei Zelora einen Dolch, bei Mahmud Briefe finden, aus denen sich ihr Verrath beweisen läßt. Amor räth nun dem Razonte, den Mordanschlag dem Sultan zu enthüllen, der ihm zum Danke nachher die Freiheit schenken werde, und Razonte beschließt, den Rathschlag zu befolgen. Die folgende Scene zeigt uns Zelora und Mahmud im Liebesgespräch; sie sind vom Taumel der Leidenschaft so hingerissen, daß sie mit größter Unvorsichtigkeit von ihrem verbrecherischen Vorhaben reden: es wird daher dem Razonte nicht schwer, auch die kleinsten Details ihrer Verschwörung zu erfahren, und er eilt, dem Sultan Alles zu offenbaren; dieser läßt Mahmud und die übrigen Verschworenen erdrosseln, verschont aber Zelora, weil er sie noch immer liebt, und gibt ihr Versicherungen seiner fortdauernden Zärtlichkeit; sie jedoch behandelt ihn mit Verachtung, weist seine Gnade zurück und ermordet sich vor seinen Augen. Razonte wird als Lebensretter des Sultans mit Gnadenbezeugungen überhäuft und schifft sich nach Spanien ein. Der Schauplatz wird nach den Küsten von Andalusien verlegt. Razonte und sein Diener Carlino, welcher den Spaßmacher abgibt, kommen schwimmend an's Land; denn das Schiff, auf dem sie sich befanden, ist in einem Sturm untergegangen; sie werden von den Fischern der Küste gastfreundlich aufgenommen und zu einem reichen Müller, Namens Buitrago, geführt, in dessen Hause sie sich mehrere Tage lang aufhalten. Razonte hat hier viel von den Zudringlichkeiten Aldonza's, der Nichte seines Wirthes, zu leiden, bleibt aber seiner Angelica treu.

Carlino wird zu einem Juden geschickt, um einige Diamanten zu verpfänden, die sein Herr gerettet hat, und versucht es beiläufig, den Ungläubigen zu bekehren. Die beiden Schiffbrüchigen setzen hierauf ihre Reise nach Madrid fort; Aldonza bleibt trostlos zurück und erhält von Butrago den Rath, ihr Herz nie an Leute aus der vornehmen Welt zu verschenken. In der folgenden Scene sieht man einen Garten bei Madrid, und in demselben einen Springbrunen, welcher mit der Statue Amor's geschmückt ist. Razonte ist, von der Reise ermüdet, am Fuße dieser Bildsäule entschlummert, und vernimmt im Schlafe aus dem Munde des Gottes eine Aufforderung, einen einsamen Ort am Ufer des Manzanares aufzusuchen und die Rathschläge eines dort wohnenden Eremiten anzunehmen. Erwacht setzt der Reisende seine Wanderung fort; nicht lange, so begegnet er der Myson, einer Dienerin Angelica's, und erkundigt sich bei ihr nach seiner Geliebten, sowie nach Allem, was während seiner Abwesenheit im Hause der Doña Beatriz, der Mutter Angelica's, vorgefallen. „Seid ruhig — sagt Myson — Angelica ist Euch treu geblieben; aber vernehmt die wundersamste Neuigkeit; Doña Beatriz hat sich mit dem Doctor Cornagoras vermählt."

Razonte. Ist es möglich! Nun, dies Paar wird nichts von Eifersucht zu leiden haben. Aber sage, welche Zaubermittel hat der Doctor angewandt, um diese Ehe zu Stande zu bringen?

Myson. Sein Hirn ist von dem unsinnigen Glauben der Seelenwanderung eingenommen. Er behauptet, er sei einst Priamus, Cäsar, Tamerlan, Alexander und weiß der Himmel was sonst noch gewesen; mit diesen Ideen hat er

der Doña Beatriz den Kopf verdreht; er sagt, in ihrem Körper wohne die Seele der Helena, und sie glaubt es, bloß weil er es sagt; sie hat ihn daher geheirathet, aber Euren Wünschen, wißt, ist sie durchaus entgegen, denn sie hat sich fest vorgenommen, ihre Tochter mit dem Hector de Sandrago, den sie für Hector den Trojaner hält, zu vermählen.

Razonte wird über diese Nachricht tief betrübt und beschließt, sich zu dem Eremiten zu begeben, um sich dessen Rath zu erholen.

Zweite Jornada. Unnütze Scene, in welcher sich Carlino mit dem Diener des Cornagoras zankt; der tolle Doctor kommt dazu und schmäht seinen Bedienten, der ein vollkommener Einfaltspinsel ist und durch seine kauderwelsche Sprachweise Gelächter erregen soll. „Ja, ich erkenne Dich, Verräther! Du bist jener ruchlose Anaximander, der die Existenz der Götter läugnete und Alles dem Zufall zuschrieb; ich habe Dich oft genug gesehen und hierüber eine lange Disputation mit Dir in Milet gehabt!“ — Der Schauplatz verwandelt sich; man sieht die Wohnung des Eremiten Helvidius, welchem Razonte seine Leiden klagt. Helvidius läßt den unglücklichen Liebhaber schwören, wenn ihm die Hand seiner Angelica zu Theil werde, so wolle er auf dem Platz der Einsidelei eine schöne Kirche mit einem Hospital für arme Reisende gründen. Beide knieen betend nieder; ein Engel erscheint und fordert den Razonte auf, eine alte maurische Zauberin, welche in einer benachbarten Höhle wohne, aufzusuchen, um Zeuge von ihrer wunderbaren Bekehrung zu werden und zugleich durch ihre Hülfe das Mittel zu erfahren, durch welches er zum

Ziel seiner Wünsche gelangen könne. Der Hintergrund der Bühne öffnet sich und man sieht die Höhle, in welcher Rustane ihre höllischen Künste treibt; sie zieht magische Kreise auf den Boden und spricht Zauberformeln, um einem spanischen Seehelden, der den afrikanischen Corsaren sehr gefährlich wird, den Untergang zu bereiten, wobei sie sich von Zeit zu Zeit an einen großen Affen wendet, der ihr die Mysterien der Zukunft enthüllt. Der Engel erscheint und befiehlt dem Affen, Razonte'n das Mittel anzugeben, durch welches er Angelica sich zu eigen machen könne; der Affe fügt sich unter furchtbaren Convulsionen in den Befehl, und spricht: „Sei närrisch wie Cornagoras; durch dieses Mittel wirst Du siegen," nach welchen Worten er todt niedersinkt. Der göttliche Bote wendet sich hierauf an die Zauberin und fordert sie auf, ihrem teuflischen Treiben zu entsagen; sie wird plötzlich in ihrem ganzen Wesen umgewandelt, und gelobt, ihre früheren Sünden durch eine strenge Buße wieder gut zu machen. Razonte geht, seine Angelica aufzusuchen; er umarmt sie nach so langer Abwesenheit auf's zärtlichste, theilt ihr den Orakelspruch mit, und Beide kommen dahin überein, denselben so auszulegen, daß Razonte den Seelenwanderungsglauben scheinbar annehmen und sich für einen der antiken Helden ausgeben müsse. Sie treten in die Wohnung von Angelica's Eltern.

Beatriz. Was seh' ich? Razonte! Hab' ich es Euch nicht oft genug gesagt, daß Ihr Euch die Lust nach meiner Tochter vergehen lassen müßt? Sie soll keinen andern Gemahl erhalten, als Hector.

Razonte. O grausame Helena, einst warst Du

menschlicher gegen mich, einst dachtest Du nicht daran, den Hektor mir vorzuziehen!

Beatriz. Was hör' ich, o Himmel!

Carlino. Ja, zweifelt nur nicht, das ist Paris, wie er leibt und lebt!

Beatriz. Paris, mein Geliebter, bist Du es wirklich? Ja, ich erkenne Dich! Aber warum hast Du Dich so lange vor mir versteckt?

Razonte. Ich hielt mich so lange verborgen, um Dich im Stillen zu beobachten; ich sah Deine Untreue, als Du Dich mit diesem großen Philosophen vermähltest; aber da ich Dich verloren habe, so tröste mich wenigstens in meinem Unglück und nimm mich zum Schwiegersohne an, denn die reizende Angelika ist Dein lebendiges Ebenbild und in ihr werde ich Dich lieben.

Beatriz. Angelica sei Dein, zähle auf mein Versprechen! Aber sprich, wo bist Du seit allem unserem Unglück beständig gewesen?

Razonte. In tausend Gestalten habe ich Thränen um Dich vergossen; ich war ein Tiger, ein Fuchs, ein Bär, ein Blutigel, ein Alguazil und jetzt zuletzt habe ich den Körper des Razonte angenommen.

Beatriz. Und ich, nachdem ich als Helena gelebt hatte, irrte eine Zeit lang ohne bestimmten Aufenthalt umher; dann ward ich eine Maus und vermählte mich mit einer Ratte, aber der Tod zerstörte bald unser Glück; eine Katze überraschte uns beide an einem Mauerloch, als wir gerade der süßen Freuden der Ehe genossen, und verschlang uns.

Carlino. Und diese Katze war ich; ach! ich denke

noch mit Freuden an den Genuß, denn Ihr schmecktet vortrefflich; aber damals als Maus war't Ihr nicht so mager wie jetzt; Eure graue Haut ist das Einzige, woran ich Euch noch erkenne.

Cornagoras. Und ich war einst Pythagoras, Sokrates, Alexander, Cato, Scipio.... (zu Carlino) Aber, Himmel, seh' ich recht? Ja, ich erkenne Dich, Du bist Achilles.

Beatriz. Ist es möglich? Achilles! O wie viele große Männer seh' ich heute wieder.

Carlino. Sapperment! ich Achilles? Aber wer war denn das? Nicht wahr, ein römischer Kaiser?

Der närrische Doctor macht nun eine pomphafte Beschreibung des Trojanischen Krieges und seiner Heldenthaten und mit solchen possenhaften Scenen, denen es aber nicht an ergötzlichster Komik fehlt, schließt der Akt.

Dritte Jornada. Beatriz wünscht, die Verbindung zwischen Razonte und Angelica zu Stande zu bringen; aber um dies bewirken zu können, muß sie zuvor den Heirathscontract, der sich schon in den Händen des Don Hector befindet, zurück erhalten, was ihr nicht gelingen will. Razonte ist in Verzweiflung und irrt wehklagend in einer einsamen Gegend umher. Nun folgt wieder eine Scene katholischer Frömmigkeit, die in grellem Contrast mit den vorhergehenden und nachfolgenden lustigen Auftritten steht. Der Engel erscheint dem verzweifelnden Liebhaber und spricht: Erinnere Dich an Deine Gelübde, sie sind im Himmel aufgeschrieben und ich habe dich daran zu mahnen, seit Helvidius todt ist. Vernimm: zugleich mit dem Eremiten ist auch Rustane, die Zauberin, in Buße und Fröm-

migkeit gestorben; ihre Seelen sind jetzt im Aufenthalt der Seligen, und Gott hat mir befohlen, Dir ihre Leichen zu zeigen, damit der Anblick dir Liebe zur Tugend und Verachtung der zeitlichen Güter einflößen möge!" — Man erblickt Helvidius und Rustane todt auf einem mit Blumen bedeckten Ruhebette; ein Chor von Engeln schwebt zu ihren Häuptern und singt eine Hymne, während welches Gesanges Razonte niederkniet und am Schlusse jeder Strophe das **Gloria in excelsis** wiederholt. Er bekräftigt hierauf sein früheres Gelübde durch neue Schwüre, und der Engel verkündigt ihm, daß er an der Seite seiner Angelica als Pfleger in dem zu gründenden Hospital ein glückliches Alter erreichen werde. — Nach diesem Stück Ascetik fangen die Scenen im Hause des Doctors wieder mit erneuerter Lustigkeit an. Der drollige Kauz Carlino, der von Allen Achilles genannt wird, hat sich nun selbst eingebildet, er sei der griechische Heros, und diese Rolle gefällt ihm gar nicht übel, da er seinem hohen Range gemäß mit prächtigen Kleidern angethan wird und gut zu essen bekommt. Aber bald mißbehagt ihm seine neue Würde, als er von Don Hector eine Forderung zum Zweikampf erhält; er legt sogleich sein Schwert und seinen königlichen Schmuck ab und ruft aus: „Wenn ich jemals ein Held gewesen bin, so mag mich der Teufel holen! Als ich den Namen Achilles annahm, glaubte ich, daß man es in Ruhe und Frieden sein könnte; seit ich aber weiß, daß Schläge damit verbunden sind, entsag' ich der könlichen Würde und ziehe das Leben vor." Man ist erstaunt über die Charakterumwandlung Achills, aber dringt nichtsdestoweniger in ihn, den Kampf mit dem Gegner, den er schon bei Troja besiegt, zu bestehen.

Beatriz. Auf, wackerer Achill!

Carlino. O giftige Junge, schweig'!

Razonte. Zieh' Dein Schwert!

Carlino. Mir bricht der Angstschweiß aus allen Poren! (Er zieht das Schwert, indem er sich dem Don Hector mit vielen Verbeugungen nähert.)

Hector. O Gott, mein Muth ist zu Ende!

Carlino. Er hat eine Donnerstimme; ach! bester Herr Razonte, wenn Ihr ihn erst zu Boden werfen oder ihm die Hände festhalten wolltet!

Razonte. Memme!

Beatriz. Was muß ich sehen, Achill!

Carlino. Ich sehe schon, ich muß ihm den Garaus machen, wenn er mich nicht umbringen soll. Da! (Er wirft ein Paar Stiefel nach Hector).

Hector. Ich sterbe.

Carlino. Hat er mich getroffen? Ach, wie ich zittere!

Hector. Ich ergebe mich, Gnade!

Carlino. Er hat auch Angst, wie mir scheint.

Myson (die Dienerin, den Hektor an der Brust fassend). Sogleich gib uns Deine Papiere und Deine ganze Habe heraus, sonst wird der Zorn Achill's schwer auf Dich fallen.

Carlino. Halt ihn fest, Myson! — Ha, Schurke, Du sollst meinen Grimm empfinden! Mord und Tod!

Hector. Barmherzigkeit, unbesiegbarer Held! Ich will, wenn Du befiehlst, Deine Kniee umschlingen.

Carlino. Nein, berührt mich nicht, ich habe gar kein Verlangen darnach.

Hector. Da habt Ihr Alles, was Ihr begehrt.

Razonte und Angelica. O glücklicher Augenblick.

Carlino (indem er den Hector mit dem Säbel durchfuchtelt). Ich vergebe Dir; bessere Dich fortan, aber empfange diese freundschaftliche Züchtigung!

Don Hektor macht sich aus dem Staube; die Liebenden, nun im Besitz der Papiere, auf welche Hector seine Ansprüche gründete, sinken einander in die Arme, und Carlin erklärt, sich mit Myson vermählen zu wollen. Alle verwundern sich, wie ein Sprosse königlichen Blutes eine Magd zur Gattin wählen könne; da erklärt Myson, sie sei Deidamia, die seit viertausend Jahren vergebens ihren geliebten Achill gesucht habe, bis dieser Augenblick sie mit ihm vereinige, und so schreiten die zwei fürstlichen Paare zur Vermählung. Zum Schlusse wird ein Chorlied zum Preise der Seelenwanderungslehre angestimmt.

In **La octava maravilla** wird ein König von Bengalen, der dem Studium des Hippokrates und Galenus obliegt, durch die pomphaften Beschreibungen eines spanischen Architekten, der ihm die Geographie von Spanien und die Genealogie der vornehmsten Familien auseinandersetzt, angeregt, Spanien zu besuchen, leidet an den canarischen Inseln Schiffbruch, kommt nach Sevilla, wo er sich als Bedienter verdingt und in eine dortige Schöne verliebt, läßt sich zum Christenthum bekehren und kehrt zuletzt mit seiner Geliebten in sein Königreich zurück, um dort das Christenthum einzuführen. Der Schauplatz wechselt zwischen Bengalen, den canarischen Inseln und Spanien. In **El Prodigio de Etiopia** bemächtigt sich ein Mohr durch List der Tochter des Königs von Aegypten, indem er sich für deren Geliebten ausgibt, entflieht mit ihr, wird Räuber

und begeht alle möglichen Schandthaten, stirbt aber zuletzt als Eremit und Märtyrer. **La doncella Teodor** schildert die seltsamen Erlebnisse einer jungen, durch wunderbare Schönheit und Klugheit ausgezeichneten Spanierin in Oran, Constantinopel und Persien; es figuriren darin ein Professor aus Valencia, ein Toledanischer Lehrmeister, der König von Oran, der türkische Großherr Selim und der Sultan von Babylon. In **El hombre por su palabra** erringt der Sohn eines Gärtners durch seine Heldenthaten und durch die Gunst einer Prinzessin den Thron von Macedonien. In **La ventura sin buscalla** geräth eine auf der Flucht begriffene Fürstin in das Haus eines armen Edelmanns der Krapakgebirge, verdingt sich bei diesem als Magd, verheirathet sich dann mit ihm und bringt ihm zuletzt als Mitgift die Krone von Ungarn zu. In **El Animal de Ungria** hat ein König von Ungarn seine Gemahlin unschuldig zum Tode verurtheilt und sich mit deren Schwester vermählt, die Verstoßene aber ist dem Tode entgangen und lebt nun, in Thierfelle gehüllt und selbst für ein wildes Thier gehalten, in den das Schloß umgebenden Wäldern, wo sie die Kinder raubt, die der König mit ihrer Schwester erzeugt. Aehnlich sind **El hijo de los Leones, Los pleytos de Inglaterra** u. s. w.

Glücklicher Weise ist die Anzahl dieser unförmlichen Productionen, die nur für unreife Geburten einer ungezügelten Einbildung gelten können und uns den Dichter in seinen äußersten Verirrungen zeigen, nicht eben groß. Viele andere, die, weil sie die Ereignisse auch nur lose und in novellistischer Weise verknüpfen, und wegen der romantischen Mannigfaltigkeit der Scenen in dieselbe Klasse ge-

hören, zeigen ungleich mehr Kunst im Entwurf und in der Durchführung des dramatischen Plans. **La fuerza lastimosa**, ein seiner Grundidee nach auf die bekannte Romanze vom Grafen Alarcos gebautes Stück, das nach den vielen Anspielungen darauf bei den spanischen Schriftstellern zu den berühmtesten des Lope gehört hat, kann zwar von Seiten der Composition nicht durchaus gerühmt werden, die Erfindung ist darin verschwendet, die Wahrscheinlichkeit nicht immer gehörig berücksichtigt; aber dessen unerachtet, wer muß nicht die Gluth und Fülle der Phantasie, das überwältigende Interesse der Handlung in dieser außerordentlichen Dichtung bewundern? Dionysia, die Tochter des Königs von Irland, hat ihr Auge auf den schönen Grafen Heinrich geworfen und verheißt demselben auf einer Jagd, wo sie in einem abgelegenen Theile des Waldes mit ihm zusammentrifft, eine Zusammenkunft für die folgende Nacht. Dieses Gespräch wird von dem Herzog Octavio belauscht, der die Prinzessin gleichfalls, aber hoffnungslos, liebt und nun den verrätherischen Entschluß faßt, sich statt des Grafen zu dem Stelldichein zu begeben. Er geht in dieser Absicht zum König und fordert auf eine dringende Veranlassung, die er aber erst am folgenden Tage enthüllen könne, die Verhaftung des Nebenbuhlers. Diese wird vorgenommen, und der Herzog genießt nun unerkannt der schönen Stunde, die eigentlich einem Anderen bestimmt war. Am folgenden Morgen gibt Octavio vor, ein gegen den Grafen vorgehabter Mordversuch habe dessen Verhaftung nöthig gemacht, um ihn der Gefahr zu entziehen. Graf Heinrich wird befreit und zum Beweise, daß keine Schuld irgend einer Art

ihn in das Gefängniß geführt habe, zur Würde eines Admirals erhoben; der Herzog aber, von seinem bösen Gewissen gequält und fürchtend, die Wahrheit möge an den Tag kommen, zieht sich auf seine Güter zurück. Dionysia, in dem festen Glauben, sie habe in der Nacht wirklich den Geliebten in ihren Armen gehabt, ist äußerst befremdet, als dieser nichts von der Zusammenkunft wissen will, und glaubt, er wolle das Geschehene verläugnen; sie will in ihrer Leidenschaft auf nichts hören und überhäuft den Grafen mit den heftigsten Schmähungen, so daß dieser in der Verwirrung den Entschluß faßt, den Hof für immer zu verlassen und sich in ein fernes Land zu begeben. Im zweiten Akt sehen wir die Infantin einer düsteren, beinahe bis zum Wahnsinn gesteigerten, Melancholie hingegeben, deren Ursache sich Niemand erklären kann; sie redet kein Wort, schreibt aber endlich, auf wiederholtes Befragen des Königs, das Folgende nieder: „Graf Heinrich hat meine Ehre geraubt und ist nachher treulos entflohen; suche, mir das verlorene Gut wieder zu schaffen!" Heinrich ist unterdessen nach Spanien gegangen und hat sich mit Isabella, der Tochter des Grafen von Barcelona, vermählt. Seit dem Vorfall, der ihn Irland verlassen ließ, sind mehrere Jahre verflossen; die Sehnsucht nach seinem Vaterlande treibt ihn nun dahin zurück und er nimmt seine Gemahlin und seine beiden Kinder mit. Kaum hat der König von Irland seine Anwesenheit erfahren, so läßt er ihn vor sich laden. „Graf — spricht er zu ihm — ich kenne Euch als einen weisen Rathgeber und habe Euch zu mir bescheiden lassen, um über eine wichtige Angelegenheit Eure Meinung zu hören. Ein mir befreundeter König hat eine Tochter, welche

durch einen seiner Vasallen entehrt worden ist; dieser Vasall hat sich später mit einer Anderen vermählt; welches Mittel gibt es nun, um der Verlassenen die geraubte Ehre wiederzugeben?“ — „„Herr — erwidert der Graf, der im Bewußtsein seiner Unschuld keine Anwendung davon auf sich macht — der Treulose muß gezwungen werden, sein Weib umzubringen und alsdann der Prinzessin die Hand zu reichen.““ — „Wohlan! — donnert der König — Ihr habt Euch selbst das Urtheil gesprochen; ich befehle Euch, Eure Gattin zu ermorden und Euch dann mit meiner Tochter zu vermählen.“ — Der Graf wendet vergebens ein, daß er mit der Infantin nie in näherem Umgang gestanden habe; der König hört auf keine Einwendung und wiederholt seinen Befehl. Heinrich bleibt wie zu Boden geschmettert zurück; auf der einen Seite ist Gehorsam gegen den Lehnsherrn die erste Pflicht des Vasallen; auf der anderen erscheint die Ermordung einer geliebten Gattin als eine über alle menschliche Kraft hinausliegende That. Er verschließt den furchtbaren Kampf, der in seinem Innern vorgeht, in ein dumpfes Schweigen, bis Isabella ihm das Geheimniß entlockt und ihn nun selbst auffordert, ihr den Tod zu geben, da sie freudig sterbe, damit der Gatte seine erste Pflicht, die gegen den König, erfüllen könne. Der unglückliche Heinrich schickt sich hierauf an, das furchtbare Werk zu vollbringen. Isabella nimmt zärtlichen Abschied von ihren Kindern und von dem Gemahl, dem sie wiederholt betheuert, wie gern sie von seiner Hand den Tod empfange; dem Grafen jedoch gebricht die Kraft zur Ausführung der That und er beauftragt einen Diener, Isabellen in's Meer hinauszurudern, wo sie in den Wellen

ihren Tod finden soll. Der dritte Akt zeigt uns den Unglücklichen von Gewissensbissen gefoltert und in Wahnsinn verfallen. Das entsetzliche, auf Befehl des Königs begangene Verbrechen hat seinen Zweck nicht erreicht, denn die Infantin verweigert, dem blutbefleckten Mörder seiner Gattin ihre Hand zu reichen. Der Graf von Barcelona naht mit einer Flotte, um den Tod seiner Tochter zu rächen; ein Sohn der Ermordeten ist der Anführer derselben und der König zittert schon in seiner Hauptstadt. Indessen ist Isabella nicht, wie geglaubt wird, im Meere umgekommen, sondern, an einen Balken geklammert, an die Küste getrieben worden, wo sie auf den Gütern des Herzogs Octavio eine gastliche Aufnahme gefunden hat. Sie macht den Herzog zum Vertrauten ihrer Schicksale, und dieser, der sich als den ersten Urheber des ganzen Unglücks ansehen muß, theilt ihr wiederum mit, wie er in jener verhängnißvollen Nacht verrätherisch unter dem Namen des Grafen Heinrich bei der Infantin eingedrungen sei. Isabella verkleidet sich nun in männliche Tracht und begibt sich zu dem Heere ihres Vaters, wo sie zwar nicht erkannt, aber wegen ihrer Aehnlichkeit mit der Todtgeglaubten sehr gut aufgenommen wird. Der bedrängte König von Irland hat den Grafen Heinrich als den Anstifter des Unheils zur Bestrafung ausgeliefert, aber Isabella deckt nun den wahren Hergang auf und gibt sich zu erkennen; ihr Vater, ihr Sohn und ihr Gatte sind überglücklich, die Verlorene wieder zu haben und Dionysia stellt ihre Ehre durch die Vermählung mit Octavio wieder her.

Eine ähnliche Fülle des Interesses bei gleicher Unvollkommenheit in der Zusammensetzung des Ganzen hat Don

Lope de Cardona. Der Prinz Pedro von Aragon hat den Sohn des Königs von Sicilien im Turnier getödtet und in Folge dessen ist ein Krieg zwischen den beiden Ländern ausgebrochen. Lope de Cardona, der Feldherr der Aragonischen Truppen, kehrt als Sieger zurück und hofft, bei seiner Landung in Valencia mit glänzenden Freudenbezeugungen empfangen zu werden; statt dessen findet er die Thore der Stadt verschlossen; ein mit schwarzen Tüchern behängter Wagen nähert sich ihm und heraus steigt eine Dame in Trauergewändern. Es ist Casandra, Lope's Gemahlin, welche erzählt, wie der Prinz Pedro sie mit Liebesbewerbungen verfolgt habe und wie Lope's Vater, Bernardo, als Vertheidiger ihrer Ehre aufgetreten sei, wobei er in einem hitzigen Zwiegespräch das Schwert gegen den Prinzen erhoben habe. In Folge dieser Uebereilung ist der greise Bernardo des Hochverraths angeklagt und eingekerkert worden, und der entrüstete Prinz hat den an sich gütigen und gerechten König gegen die ganze Familie Cardona einzunehmen gewußt. Casandra räth ihrem Gemahl zur Flucht, aber dieser tritt im Gefühl seiner Unschuld vor den König, schildert die treuen Dienste, die er der Krone geleistet habe, und macht die Gründe geltend, welche die That seines Vaters entschuldigen können, indem er um die Freilassung des Letzeren bittet und sich an dessen Stelle zum Gefangenen anbietet. Der König verweigert, auf Einflüsterung des Prinzen, das Gesuch und verbannt den Feldherrn, der ihm erst eben einen der glänzendsten Siege erfochten, auf Lebenszeit. Lope schifft sich nun in Begleitung seiner Gemahlin, welche Prinz Pedro vergebens in seine Gewalt zu bekommen sucht, nach Neapel ein, wird

aber durch Schiffbruch an die sicilianische Küste getrieben, wo er in die Hände des von ihm besiegten Königs Roger fällt. Dieser ist froh, den berühmten Helden in seiner Gewalt zu haben, und sucht ihn bald durch glänzende Versprechungen, bald durch Drohungen zu bestimmen, in seine Dienste überzutreten; aber nichts vermag Lope's Treue gegen seinen Gebieter, wie ungerecht er von diesem auch behandelt worden ist, zu erschüttern. Da läßt Roger Casandra gefangen nehmen und droht, sie umzubringen, falls ihr Gatte nicht in sein Verlangen willige; dieser furchtbaren Prüfung unterliegt Lope; er übernimmt den Oberbefehl und langt mit einer zahlreichen Flotte vor Valencia an. Um des Blutes seiner Landsleute und früheren Waffengenossen zu schonen, fordert er die Aragonesen auf, den Sieg durch einen Zweikampf entscheiden zu lassen. Das Anerbieten wird angenommen und Pedro, um seinem Haß gegen die Cardona's von Neuem Luft zu machen, bestimmt den noch immer gefangenen Bernardo zum Kämpfer wider den Sohn. Die Streiter stehen sich mit geschlossenem Visir und ohne sich zu kennen gegenüber; da entfällt dem Einen der Helm und die Beiden, die den Kampf auf Leben und Tod wagen sollen, erkennen sich als Vater und Sohn; es entsteht ein Wettstreit, welcher von den Zweien sich willig von dem Andern tödten lassen wolle; zuletzt aber überredet Lope den Vater, zu entfliehen, und gibt dann vor, sein Gegner sei der Prinz D. Pedro gewesen, gegen den er aus Loyalität die Hand nicht habe erheben wollen. — Die Prinzessin von Sicilien, in Pedro verliebt, hat sich unterdessen um eine Zusammenkunft mit diesem bemüht, wozu ihr Casandra behülflich sein muß, welche denselben zu sich einladet. Der

Prinz entspricht der Aufforderung, wird aber in Casandra's Zelt von Roger überrascht und gefangen genommen. Lope schäumt vor Wuth wegen der vermeintlichen Treulosigkeit seiner Gattin, und diese, um sich seinem Grimm zu entziehen, entflieht, indem sie das Gerücht verbreitet, König Roger habe sie wegen des vermutheten Einverständnisses mit dem Feinde hinrichten lassen. Die Sicilianer, froh, den Prinzen in ihrer Gewalt zu haben, heben nun die Belagerung auf und segeln ab; aber die Aragonesen verfolgen sie und belagern ihrerseits Messina, indem sie die Auslieferung des Prinzen verlangen Als sie die Stadt erstürmen wollen, wird der gefangene Pedro auf eine Zinne der Mauer geführt und die Belagerten drohen, ihn im Fall der Fortsetzung des Angriffs umzubringen; da erhebt unten die Prinzessin von Sicilien ihre Stimme, um der Ausführung der That Einhalt zu thun; sie hat sich, um ihrem geliebten Pedro wo möglich das Leben zu retten und den Frieden zwischen den Streitenden zu vermitteln, den Aragonesen überliefert und zugleich mit des Prinzen Haupt soll auch das ihrige fallen. Dieser heroische Entschluß führt denn die Beilegung des seit so lange geführten Kampfes herbei; die beiden Könige versöhnen sich und besiegeln ihre künftige Freundschaft durch die Vermählung ihrer Kinder. Lope de Cardona, der sich bei der Nachricht von dem Tode seiner Gattin verzweiflungsvoll vom Heere entfernt hatte, um den Tod zu suchen, ist schon früher vor den König von Aragon gebracht worden, der, sein Unrecht gegen ihn einsehend, ihn wieder in seine Würden eingesetzt hat; Casandra endlich wird in Kriegertracht unter dem Heere ent-

deckt, ihre Unschuld kommt an den Tag, und so schließt das Stück mit allseitiger Versöhnung.

La hermosa Alfreda ist eine andere Comödie, welche die Vorzüge sowohl als die Mängel der oben erwähnten theilt. Der König Friedrich hat sich durch ein Bildniß der Prinzessin Alfreda von Cleve in diese verliebt und den Grafen Godofre beauftragt, an den Hof von Cleve zu reisen und die Prinzessin, falls er sie so reizend finde, wie das Portrait vermuthen lasse, in seinem Namen zur Gemahlin zu begehren. Der Graf wird von der Schönheit Alfreda's so bezaubert, daß er den Auftrag seines Herrn verschweigt und selbst um ihre Hand wirbt. Alfreda, obgleich dem Grafen nicht sehr geneigt, willigt doch auf den Wunsch ihres Vaters ein, und Godofre meldet bei seiner Rückkunft dem Könige, er habe das Urbild jenes Gemäldes ganz unter seiner Erwartung gefunden, worauf er seine Gemahlin durch falsche Vorspiegelungen veranlaßt, sich in niedere Tracht zu verkleiden und in einem einsamen Dorfe aufzuhalten. Hier lernt der König, der sich auf der Jagd dorthin verirrt hat, sie kennen und faßt eine heftige Liebe zu ihr, die auch Erwiederung findet. Als er den Betrug des Grafen erfährt, erklärt er die Ehe für ungültig und führt Alfreda in seinen Palast, um sie zu seiner Gemahlin zu machen. Godofre geräth nun vor Schmerz um die Entrissene und vor Reue über die begangene That in einen dem Wahnsinn ähnlichen Zustand und eilt mit den beiden Kindern, welche ihm die Gattin geboren, vor den Thron, wo er jammernd niedersinkt. Alfreda, obgleich von ihm hintergangen, bittet den König für ihn um Vergebung und will gerührt in seine

Arme zurückkehren; da findet sie, daß das Uebermaß der auf ihn einstürmenden Gefühle ihm das Leben geraubt hat.

Das Drama **Laura perseguida** zeichnet sich durch feurige Schilderung der Leidenschaften aus. Oranteo, Sohn des Königs von Ungarn, liebt Laura, eine junge Dame von hoher Schönheit, die ihm jedoch nicht ebenbürtig ist, und hat schon zwei Kinder mit ihr erzeugt. Der König widersetzt sich der beabsichtigten Heirath seines Sohnes, den er mit einer Prinzessin vermählen will. Um seinen Zweck zu erreichen, sucht er Laura mit seinem Sohne zu entzweien, während Laura selbst, die er nie gesehen hat, unter einem anderen Namen von ihm geliebt wird. Eine Zofe Laura's, welche ihrer Herrin sprechend ähnlich sieht, und ein gewisser Octavio, Secretair des Prinzen, geben sich dazu her, den Plan des Königs in's Werk zu setzen; die Zofe legt Laura's Kleider an und hält in dieser Gestalt eine zärtliche Zusammenkunft mit Octavio, von welcher Oranteo Zeuge wird. Der Letztere geräth nun in die heftigste Wuth und sagt sich von Laura los; dennoch kann er die Liebe zu ihr noch nicht ganz aus seinem Herzen verbannen, und schleicht, indem er sich für Octavio ausgibt, vor ihr Fenster, um sich zu überzeugen, ob ihre Treulosigkeit, an welcher er trotz des Augenscheins noch zweifeln zu können glaubt, wirklich wahr sei. Sie richtet, indem sie von dem ganzen Verrath nichts weiß, freundliche Worte an ihn, als den Secretair des Prinzen; aber gerade dies ist in seinen Augen ein entschiedener Beweis ihrer Untreue. Laura wird nun in einen Kerker geworfen, während ihre Kinder in eine ferne Gebirgsgegend geschickt und, mit ihrer Herkunft unbekannt, in einer Bauernfamilie auferzogen werden. Nachdem sie ein

Jahr lang als Gefangene geschmachtet hat, entrinnt sie ihrer Haft und stellt eine Pilgerfahrt nach St. Jago an. Auf der Rückkehr von dort kommt sie in das Dorf, wo ihre Kinder leben, und umarmt dieselben unter tausend Thränen. Der Prinz hat unterdessen, obgleich von Laura's Untreue überzeugt, sein Herz doch noch nicht ganz von ihr abwenden können und die Vermählung mit der Infantin standhaft verweigert. Die Entwicklung, daß Laura's Unschuld anerkannt wird und der König, der ihr schon unter einem anderen Namen Neigung geschenkt hat, sie als seine Schwiegertochter annimmt, ergibt sich von selbst.

Von kaum minder spannendem Inhalt und zugleich vortrefflich in der Characterzeichnung sind **Los Enredos de Celauro**; voll von Geist und Leben ferner, und überreich mit den wirksamsten dramatischen Situationen ausgestattet **La boda entre dos maridos**, **La ocasion perdida**, **Los torneos de Aragon**, **El testimonio vengado**, **El gallardo Catalan**, **Carlos el Perseguido**, **Los peligros de la ausencia**, **La batalla del honor**, und in der That noch sehr viele andere. Kein Dichter der Welt hat in Romanen, Erzählungen oder Dramen so viele anziehende und sinnreiche Erfindungen, so viele rührende und interessante Situationen, so viele aufregende und fesselnde Motive aufgehäuft wie Lope; aber in der Verarbeitung der Materialien, in ihrer Combination zum Ganzen gehören diese dramatischen Novellen zu den mangelhaftesten seiner Werke.

Zwischen letzteren und den Stücken, welche mehr den Ton des eigentlichen Lustspiels anschlagen, stehen noch verschiedene in der Mitte, die sich wegen ihres mehr geregel-

ten Ganges nicht füglich zu jenen, wegen ihres ernsteren Inhalts nicht zu diesen rechnen lassen. Mehrere derselben zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit den auf neueren Theatern so beliebt gewordenen sentimentalen Familiengemälden, nur daß diese Gattung bei Lope immer durch eine edlere Poesie emporgehoben wird. Wir nennen hier **Las flores de D. Juan**, worin der mit vieler Wärme und Zartheit gemalte Charakter des Helden besonders anziehend ist, **La moza de cántaro, Querer su propria desdicha,** und vor allen **La esclava de su galan**, ein Drama von hoher Schönheit, in dem die herrliche Gestalt eines großherzigen, sich für den Geliebten aufopfernden Weibes hervorsticht. Der junge D. Juan entsagt aus Liebe zu Elena einer reichen Pfründe, welche ihm sein Vater ausgewirkt hat, und wird deshalb von Letzterem verstoßen. Elena, für das Opfer, das ihr der Geliebte gebracht, dankbar, faßt den seltenen Entschluß, sich als Sclavin an D. Juan's Vater zu verkaufen [141]), um dessen Zorn zu besänftigen und ihn mit dem Sohn zu versöhnen. Diese Erfindung nimmt ein lebhaftes Interesse in Anspruch, und die Reihenfolge von Scenen, in denen Elena bald von leidenschaftlicher Liebe glühend, bald unwillig und eifersüchtig erscheint, steigert dasselbe an den Schluß, wo sie sich enthüllt und dem treulos Geglaubten entsagen will, aber nun von dem ihre Großherzigkeit bewundernden Vater selbst dem Sohne zugeführt wird.

[141]) Ueber die Leibeigenschaft oder vielmehr förmliche Sclaverei der Dienstboten, welche während des siebzehnten Jahrhunderts, trotz verschiedener gesetzlicher Verbote, in Spanien, und vornämlich in Andalusien bestand, s. **Bertaud, Journal du voyage d'Espagne. Paris, 1669.**

El Cavallero de Olmedo liefert ein auffallendes Beispiel eben sowohl von der ungemeinen Begabung Lope's als von dem unverantwortlichen Leichtsinn, den er sich oft zu Schulden kommen ließ. Die beiden ersten Akte sind durchaus vortrefflich und von unvergleichlicher Kraft der Komik; mit besonders köstlichem Humor werden darin die ränkevollen Künste einer alten Unterhändlerin und vorgeblichen Zauberin nach Art der Celestina zur Schau gestellt. D. Alonso, ein Ritter aus Olmedo, liebt die Doña Ines und findet Gegenliebe; der Vater des Mädchens aber will sie mit einem D. Rodrigo vermählen. Ines, um nur einstweilen der verhaßten Heirath zu entgehen, gibt nun vor, sie habe den Entschluß gefaßt, Nonne zu werden; die alte verschmitzte Fabia wird in geistlicher Tracht in das Haus eingeführt, um die Novize auf das Klosterleben vorzubereiten, und ein Diener Alonso's agirt als Lehrer im Lateinischen; die Scenen, in welchen er Kirchenlieder anstimmt, während Ines die Briefe des Geliebten liest, beweisen, wie wenig man damals in solchen Scherzen eine Profanation der Religion sah. Auf diese Art hat die Intrigue ihren besten Fortgang, als das Stück plötzlich eine mit dem Vorhergehenden durchaus nicht harmonirende tragische Wendung nimmt. Rodrigo, der verschmähte Bräutigam der Ines, sinnt auf Rache an seinem Nebenbuhler; bei einem Stiergefechte wird ihm von diesem das Leben gerettet; aber gerade das Gefühl, seinem Gegner zum Danke verpflichtet zu sein, steigert seinen Grimm; er lauert dem D. Alonso auf und streckt ihn aus dem Hinterhalte todt zu Boden. Ines fordert von dem König Gerechtigkeit wider den Mör-

der und führt dann den früher nur fingirten Entschluß, in's Kloster zu gehen, in Wahrheit aus.

Eine große Zahl von Lope's Werken kann endlich mit dem Namen „Lustspiel" bezeichnet werden, wenn man dabei nur an ein höheres poetisches Lustspiel denkt, nicht an die verächtlichen, der Literatur gar nicht mehr angehörigen Schilderungen gemeiner Alltags-Auftritte, die man auf den heutigen Bühnen so nennt. Ueberall, auch da wo die Handlung am meisten in die Kreise der gemeinen Wirklichkeit hinabsteigt, reißt ein dichterischer Schwung die Darstellungen des Spaniers über die niedere Sphäre hinaus. Das Komische in seinen Lustspielen liegt nicht, wie dies in Comödien untergeordneten Ranges meistens Statt findet, in Bildern einzelner Thorheiten oder Laster, die mit prosaischer Absichtlichkeit und Genauigkeit ausgemalt würden, nicht in caricaturartigen Figuren oder einzelnen possenhaften Auftritten, sondern es durchdringt gleichmäßig die ganze Composition und kommt in vielfachem Reflex zur Anschauung. Es offenbart sich in der dem Ganzen zu Grunde liegenden heiteren Lebensanschauung, die hierhin und dorthin wohl auch Streiflichter des Burlesken fallen läßt, oder die Geißel der Satire über diese und jene Verkehrtheit schwingt, aber sich im Wesentlichen doch immer der edlen und schönen Seite der menschlichen Natur zukehrt, die selbst durch Thorheiten und Verirrungen noch hervorblickt. Mit einem Worte, das spanische Lustspiel, wie es von Lope de Vega aufgefaßt wurde, ist, was es immer sein muß, wofern es unsere Achtung verdienen soll, wesentlich ein Gedicht; es hebt aus der Fülle des Lebens und seiner Erscheinungen nur das Bedeutende hervor; es sammelt wie

ein prismatischer Spiegel die hellsten Strahlen der menschlichen Natur, um sie mit noch höherem Glanze zurückstrahlen zu lassen; es erhebt auch Alltags-Charaktere und Auftritte in eine erhöhte poetische Welt, in der die Wirklichkeit die Gesetze des Schönen annimmt. Das Scherzhafte in diesen Lustspielen ist nicht jene grobe Possenreißerei, die nur auf Erschütterung des Zwerchfells ausgeht; es ist das sinnige Lächeln eines überlegnen Geistes, welches das Ganze umspielt; und wo das Niedrig-Komische sich einmal vordrängt, da tritt es doch immer mit genialer Grazie umkleidet auf; der Gracioso zwingt uns zu sympathetischer Lustigkeit, seine Späße arten selbst in ihrer tollsten Extravaganz nicht in Bosheit und bittere Sarkasmen aus; wir lachen aus Wohlgefallen, nicht aus Selbstgefälligkeit oder Verachtung. Wer daher in Lustspielen prosaisch-natürliche Conversationsgemälde, pünktliche Nachahmung der gemeinen Wirklichkeit, Personificationen von Untugenden und Thorheiten mit gegenüberstehenden moralischen Exempeln sucht; wer in's Theater geht, um herbe Invectiven und satirische Ausfälle zu vernehmen, oder grob-spaßhafte Auftritte zu sehen, die zu bäurischem Gelächter reizen, der mag dem Lope de Vega fern bleiben und sich an Molière oder Wycherley, an Goldoni oder Kotzebue entschädigen. Aber wer Sinn hat für den Zauber romantischer Dichtung, für die blühendste Einbildungskraft, für die Reize einer nie versiegenden Erfindung, für die launigsten und witzigsten Spiele des Muthwillens und der Intrigue, für die feinste Analyse des menschlichen Herzens und seiner Gefühle, der lese die Lustspiele des herrlichen Spaniers, und er wird urtheilen können, ob man Unrecht hat, von diesem Standpunkt aus

auf die Armseligkeiten, die bei anderen Nationen den gleichen Namen führen, mit Verachtung hinabzublicken.

In diesen Lustspielen des Lope de Vega strahlt die Flamme des Genie's, die mehr oder minder freilich alle seine Werke durchzieht, im reinsten Glanze und in den mannigfaltigsten Brechungen. Mag die Anlage und Durchführung des ganzen Plans oder die sorgfältige Pflege des Einzelnen, mag die Erfindung der Handlung oder ihre entsprechende Ausführung in's Auge gefaßt werden, überall zeigt sich der vollendete Meister, überall erfreut und beglückt uns der üppigste Reichthum der Phantasie, die gutmüthigste, liebevollste Laune, der Adel und die Reinheit der Gesinnung, der durchdringendste Blick in die Tiefe der Seele. Wir treten, wenn wir diese Dichtungen durchwandern, in eine ganz neue poetische Welt; es ist eine unübersehbare Ausstellung von Gemälden der Leidenschaften und Bestrebungen der Menschen, ihrer Liebe und ihres Hasses, der Wendungen und Verkettungen ihrer Schicksale. Welch reicher und reizender, die Aufmerksamkeit immer von Neuem fesselnder Wechsel der Begebenheiten! Welche Anmuth und Süßigkeit in den Scenen der Galanterie und Minne! Welche sprudelnde Laune in den Scherzen! Welche Mannigfaltigkeit in den wunderbaren Spielen des Zufalls und in der Gestaltung der Verhältnisse, die aus ihnen hervorgehen! Und in allen diesen Gemälden welche Correctheit der Umrisse, so daß kein Zug verzeichnet ist! Welcher Glanz der Beleuchtung, welche Wärme des Colorits!

Allem Anschein nach hat der Dichter der Composition dieser Lustspiele besonderen Fleiß zugewandt; denn der Stoff ist in den meisten derselben mit so künstlerischer Weis-

heit verarbeitet, der Plan so reiflich erwogen und zu krystallner Klarheit durchgebildet; die psychologische Feinheit in der Zeichnung der Charaktere, die Symmetrie in der Anordnung aller Theile, die Sauberkeit in der Ausführung auch des kleinsten Details ist so groß, daß es auch nach den höchsten Begriffen von der Macht des Genie's unmöglich scheint, daß etwas so in jeder Hinsicht Vollendetes auf dieselbe improvisatorische Art habe hingeworfen werden können, wie viele von Lope's übrigen Werken.

Ganz besondere Aufmerksamkeit verdient die Sprache. Vielleicht kein anderer komischer Dichter irgend einer Nation hat so glücklich die Würde der Poesie mit dem leichten und raschen Gange des Dialogs zu vereinigen gewußt. Diese Diction steigt, dem Gegenstande überall vollkommen angemessen, in sanften Uebergängen von dem leichten Ton der gaukelnden Conversation durch die ganze Stufenleiter des Ausdrucks bis zum höchsten poetischen Schwunge empor, und leiht ebenso der Rede des Umgangs wie der kaustischen Schärfe des Witzes und der überströmenden Leidenschaft und Begeisterung die passendste Form.

Die hergebrachte Unterscheidung von Intriguen- und Charakterstücken (deren Werth überhaupt dahingestellt bleiben mag) findet auf die Lustspiele des Lope de Vega nicht füglich Anwendung. Nur einige derselben sind uns bekannt, die wegen der besonderen Ausführlichkeit, mit welcher darin ein bestimmter Charakter ausgemalt wird, und wegen der überwiegenden Bedeutung, die diesem eingeräumt ist, den letzteren Namen führen könnten; es sind **El desconfiado** und **La dama melindrosa.** In den übrigen durchdringen sich, wie dies ohne Zweifel künstlicher ist, die Charaktere

und die Verwicklungen der Umstände so innig, diese werden mit solcher Nothwendigkeit aus jenen und jene aus diesen abgeleitet, daß man von jeder derartigen Classification abstehen muß. Es ist daher ganz verkehrt, wenn man immer von den „Intriguenstücken" Lope's spricht, als ob mit diesem Ausdruck das ganze Wesen seiner Lustspiele bezeichnet wäre. Ueberhaupt hüte sich der in diesem Fache nicht genauer Bewanderte, Begriffe, die aus den Comödien des Calderon abstrahirt sind, auf die des Lope oder gar, wie dies auch häufig geschieht, auf die ganze komische Bühne der Spanier zu übertragen. Denn Calderon hat das Lustspiel auf einen sehr engen Kreis von Motiven eingeschränkt; er hat die seltsamen Verwicklungen des Zufalls zum Haupthebel des Interesses gemacht, und der Handlung, den Situationen, den Charakteren der handelnden Personen gewisse feststehende, sich immer wiederholende Typen zu Grunde gelegt. Betrachtet man seine Mantel- und Degenstücke, so findet man fast in allen dieselben Springfedern der Aktion: Eifersucht der Liebhaber und der Geliebten; Kämpfe der Liebe mit dem Argwohn eines strengen Vaters oder Bruders, mit der Freundes- oder Unterthanenpflicht; Verhüllungen der Frauenzimmer durch den Schleier; Wohnungs- und Namensveränderungen; geheime Eingänge und Häuser mit zwei Thüren. Alle diese Grundlagen der Verwicklung nun hat Lope de Vega zwar auch schon, und das lange vor Calderon, gebraucht, allein der Mittel, die er anwendet, um den Knoten der Handlung zu schürzen, sind noch viel mehr und ganz andere; zugleich bewegen sich seine Figuren durchaus nicht in jenem engen Cirkel, wie die des Calderon, bei dem die Gestalten zweier leidenschaftlichen Liebenden, eines Neben-

buhlers, eines strengen Vaters, einer schlauen Zofe u. s. w. beinahe stereotyp geworden sind. Ist nun dem Lope dieselbe Kunst zuzusprechen, die man an seinem gefeierten Nachfolger so sehr bewundert hat, die Kunst nämlich, der Handlung eine interessante Anlage zu geben und die Aufmerksamkeit in beständiger Spannung zu erhalten; versteht er eben so gut wie Calderon, aus dem Conflict gewisser Verhältnisse die anziehendsten Verwicklungen abzuleiten, diese stets neu zu wenden und endlich überraschend zu entwirren: so gebührt ihm auf der anderen Seite der Ruhm einer ungleich bedeutenderen Erfindsamkeit in komischen Motiven und einer viel größeren Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit in der Charakterzeichnung.

Bei der großen Verschiedenheit des Tons und Inhalts dieser Lustspiele, bei der Vielfältigkeit der in ihnen waltenden komischen Elemente, läßt sich eine Sonderung in verschiedene Classen, die der Uebersicht wegen zu wünschen wäre, nicht füglich anstellen. Der leisen und unmerkbaren Uebergänge sind zu viele, als daß bestimmte Gränzlinien gezogen werden könnten. Nur folgende allgemeine, und freilich auch fast nur äußerliche, Unterschiede lassen sich einigermaßen festhalten. Wir haben erstlich Comödien, die in Ton und Inhalt nicht undeutlich an Terenz und Plautus erinnern und solche Charaktere, Situationen und Verhältnisse vorführen, wie sie die Vorwürfe der römischen Komiker bildeten. An eine Nachbildung der antiken Formen ist hier natürlich nicht gedacht worden; noch weniger konnte Lope darauf verfallen, Sitten einer untergegangenen Zeit auf die Bühne zu bringen; aber er hat gestrebt, spanische Charaktere seines Zeitalters, welche Verwandtschaft

mit den Hauptfiguren der alten Lustspieldichter zeigten, nach dem Leben darzustellen. Wir haben es daher mit Wüstlingen, Abenteuerinnen, Schmarotzern, Courtisanen und Kupplerinnen zu thun, die in Situationen vorgeführt werden, welche oft nicht zu den decentesten gehören; aber Lope hat mit bemerkenswerther Kunst, ohne die Wahrheit der Schilderungen zu beeinträchtigen, das Widrige und Harte derselben zu mildern und andere schöne Züge in das Gemälde zu verschmelzen gewußt, so daß die Totalwirkung keine zurückstoßende ist. In **El Rufian Castrucho** sind die Gestalten eines wüsten Raufboldes und einer verschmitzten Kupplerin, so wie das ausgelassene Treiben der spanischen Soldaten, in kräftigen, unmitttelbar dem Leben entnommenen Umrissen gezeichnet, und mit diesen Charaktergemälden vereinigt sich eine sehr sinnreich entworfene und belustigende Intrigue. **El Anzuelo de Fenisa**, ein in neuester Zeit wieder aufgefrischtes Stück, bewegt sich in ähnlichen Verhältnissen, obgleich mit mehr Feinheit. Weitere hierher zu rechnende Comödien sind nur in geringer Zahl vorhanden.

Andere Lustspiele Lope's heben sich dadurch hervor, daß in ihnen Staatsbegebenheiten als Triebfedern des komischen Interesses benutzt sind; z. B. **El palacio confuso**, wo die Aehnlichkeit zweier Fürsten, die wechselsweise ihre Namen vertauschen und so die verkehrten Akte ihrer Regierung wieder gut machen, die Verwicklung begründet.

Unter den übrigen könnte man nun noch, nach der bekannten Unterscheidung einiger Literarhistoriker, diejenigen, in welchen fürstliche Personen auftreten, von denen sondern, die sich nur in Privatverhältnissen bewegen. Allein da hier

auch wenn die Scene an Höfe verlegt ist, doch nur Privatgeschichten vorkommen, da die Form beider supponirten Gattungen nach keinem durchgreifenden Princip geschieden ist, so würde eine solche Eintheilung eben so willkührlich als nutzlos sein. Unter diesen Comödien, die sämmtlich das gemeinsam haben, daß ihr Personal den gebildetsten Kreisen entnommen ist, daß ihr Ton die reinste Urbanität, die Blüthe der gesellschaftlichen Bildung athmet, begegnet uns eine lange Reihe von Lope's gelungensten Werken, die man nicht betrachten kann, ohne von der Fülle des poetischen Reichthums, der verschwenderisch darin ausgestreut ist, zur Bewunderung hingerissen zu werden. Eben die Fülle und Vielseitigkeit der Gebilde, die uns hier entgegentreten, legt uns aber den Zwang auf, ein genaueres Eingehen auf Einzelnes zu vermeiden. Genüge es, zu sagen, daß, was oben im Allgemeinen über die Vorzüge von Lope's Lustspielen bemerkt wurde, ganz besonders auf die vorliegenden seine Anwendung findet; und mit flüchtigen Worten auf das hinzudeuten was nach unserer Ansicht unter dem Vorzüglichen das Vorzüglichste ist.

Amar sin saber a quien hat eine der glücklichsten Erfindungen, welche die komische Muse eingeben konnte, und ist von einem Zauber der Romantik umflossen, der jedes für Poesie empfängliche Gemüth entzücken muß. Don Fernando und D. Pedro treffen sich in der Umgegend von Tolodo zu einem Zweikampfe, in welchem der Letztere fällt. D. Juan de Aguilar, ein Sevillanischer Ritter, der auf der Reise nahe an dem verhängnißvollen Platze vorüberkommt, hört den Waffenlärm und verläßt sein Pferd, um wo möglich als Friedensstifter aufzutreten; doch er kommt zu spät, trifft D. Pedro schon

in seinem Blute schwimmend und sieht den Mörder fliehen. Gleich darauf langt die Justiz an und verhaftet den D. Juan, den sie neben der Leiche findet, als muthmaßlichen Urheber der Mordes. Die nächste Scene führt uns in die Wohnung des D. Fernando; die Schwester des Letzteren, Leonarda, unterhält sich mit ihrer Zofe über die Bewerbungen eines gewissen D. Luis de Ribera, welche ihr lästig fallen. Dann tritt Fernando auf und erzählt der Schwester den gehabten Unfall; er erfährt, wie D. Juan statt seiner verhaftet worden sei, und beschließt nun sogleich, sich als den Thäter zu bekennen, damit nicht ein Unschuldiger für ihn leide; Leonarda aber bestimmt ihn, diesen Entschluß einstweilen noch aufzugeben; sie selbst will dem Gefangenen, den sie nie gesehen hat, einen Brief schreiben und sich ihm als eine Dame ankündigen, die ihn bei'm Vorüberführen in den Kerker gesehen habe und deren Herz durch den Anblick sogleich von Liebe erfüllt worden sei. Auf diese Art und durch Geschenke, die sie beifügen will, denkt sie ihm den Aufenthalt im Gefängnisse zu verschönern, bis sich Gelegenheit finden werde, ihn zu befreien, ohne dadurch zugleich den Bruder in Haft zu bringen. Inzwischen hat sich dennoch Verdacht gegen Fernando erhoben und derselbe wird dem D. Juan vorgestellt, damit dieser sich erkläre, ob er in ihm den Mörder des D. Pedro erkenne. D. Juan ist gleich bei'm ersten Anblick nicht zweifelhaft, erklärt aber großmüthig, diesen Cavalier nie gesehen zu haben. Der Brief und das übersandte Bildniß Leonarda's haben unterdessen den Gefangenen so glücklich gemacht, daß ihm sein Kerker ein Paradies scheint; obgleich er nicht einmal den Namen der Briefstellerin kennt, faßt er doch

eine heftige Leidenschaft für sie; es wandern zahlreiche Schreiben hin und her, und auch bei Leonarda geht die anfänglich bloß fingirte Liebe bald in eine wahre über. Durch Vermittlung des D. Luis de Ribera, an den D. Juan in Toledo empfohlen worden ist, gelingt es dem Letzteren, hier und da aus der Haft entlassen zu werden und seine Geliebte, die sich ihm aber immer noch nicht zu erkennen gibt, an ihrem Gitterfenster zu sprechen; zu seiner Betrübniß entdeckt er aber, daß D. Luis, mit dem er ein enges Freundschaftsbündniß geschlossen hat, sich um die Gunst derselben Dame bewirbt; die Freundschaft und die Dankbarkeit, die er dem Freunde für viele Dienstleistungen schuldet, scheinen ihm nun die Pflicht aufzulegen, bei dieser Bewerbung zurückzutreten. Die vereinten Bemühungen des D. Luis und des D. Fernando befreien ihn zuletzt aus dem Kerker und der Letztere bringt darauf, ihn als Gast in seinem Hause zu bewirthen. D. Juan nimmt die Einladung an und entdeckt erst jetzt, daß die Unbekannte, der er sein Herz geschenkt hat, die Schwester seines Gastgebers ist. D. Luis, der von diesem Liebesverhältnisse keine Ahnung hat, ersucht ihn, ein Wort zu seinen Gunsten bei Leonarda einzulegen, und D. Juan hält sich durch seine Verpflichtung gegen den Freund für gebunden, diese Bitte zu erfüllen; mit Bekämpfung seiner eignen Gefühle schildert er der Geliebten die Trefflichkeit und Treue des D. Luis, und bittet sie, diesem ihre Hand zu reichen. Zu gleicher Zeit wird Leonarda durch eine ähnliche Verpflichtung bestimmt, den D. Juan zu bitten, ihrer Freundin Lisena Herz und Hand zu schenken; auch sie opfert hierbei ihre eigne Neigung der Freundschaft auf und die beiden großmüthigen Liebenden scheiden

nun mit gegenseitiger Verkennung ihrer wahren Seelenstimmung von einander. Es währt indessen nicht lange, so entdecken D. Luis und Lisena die Wahrheit; sie wollen an Großmuth nicht zurückbleiben, resigniren selbst und führen D. Juan in Leonarda's Arme zurück.

No son todos ruiseñores ähnelt in der Grundidee einer Novelle des Boccaz, die aber hier durchaus idealisirt ist. Der Liebhaber einer jungen Dame tritt als Gärtner bei den Eltern der Letzteren in Dienste und die Geliebte begibt sich oft zu ihm in den Garten, wo sie selige Stunden mit ihm feiert, während sie vorgibt, daß sie nur dorthin gehe, um sich an dem Gesang der Nachtigall zu ergötzen. Dies das Hauptmotiv, welches mit verschiedenen anderen combinirt ist. Am Schlusse kommt die eigentliche Ursache jener Gartenbesuche an den Tag; man entdeckt den verkappten Gärtner; die Hindernisse, welche dessen Verbindung mit der Geliebten entgegenstanden, sind inzwischen auch beseitigt und die Glücklichen reichen sich als Verlobte die Hände, während Sänger das Lied anstimmen:

No son todos ruiseñores
Los que cantan entre las flores.

Aehnlich ist die Fabel von **Los Ramilletes de Madrid.** Ein junger Cavalier, Marcelo, hört, wie die schöne Rosela einer Gärtnerin den Auftrag gibt, ihr Blumen in's Haus zu bringen. Er verfällt sogleich auf den Gedanken, sich mit der Gärtnerin in Einverständniß zu setzen, sich für deren Bruder auszugeben und als solcher die Blumen zu überbringen. Rosela's Vater nimmt ihn bald ganz in seine Dienste und trägt ihm auf, neben seinem Hause einen Blumengarten anzulegen, so daß er nun die beste Gelegen-

heit hat, die Schöne zu sehen und zu sprechen. Die ferneren Hebel des Interesses in dem Lustspiel sind nun, daß ein Bruder Rosela's früher von Marcelo beleidigt worden ist und sich an ihm zu rächen sinnt; daß Belisa, eine frühere Geliebte des Letzteren, denselben wieder in ihre Arme zurückzuführen trachtet, und daß endlich ein gewisser Fineo, der dieselbe Dame liebt, dem vermeintlichen Gärtner das Leben rettet und ihn dadurch in einen schweren Kampf zwischen der Liebe und der Pflicht der Dankbarkeit versetzt. Aus diesen Fäden hat der Dichter eine überaus anziehende Handlung zu entspinnen gewußt.

La noche de San Juan, eine Comödie aus den letzten Lebensjahren des Dichters, welche auf Veranstaltung des Herzogs von Olivarez im Sommer 1631 vor Philipp IV. und seinem ganzen Hofstaat aufgeführt wurde, schildert mit lebhaften und reizenden Farben die Feier der St. Johannisnacht und die verwegenen Liebesintriguen, die in dieser Nacht inmitten des allgemeinen Freudentaumels ein freies Feld fanden.

In **El mayor imposible** scheint alle Grazie, Feinheit und Anmuth, die nur ein Lustspiel schmücken kann, vereinigt zu sein. Die Königin Antonia von Neapel hält in ihren Gärten eine Art von poetischer Akademie, in welcher sie mit den Cavalieren und Damen ihres Hofes allerhand spitzfindige Streitfragen erörtert. In diesem Kreise wird einmal die Frage aufgeworfen, welches die „größte Unmöglichkeit“ sei, und die Königin stellt die Behauptung auf: ein Weib zu hüten, sei das unmöglichste von allen Dingen. Lisardo, einer ihrer Cavaliere, stimmt dieser Ansicht bei; Roberto aber erhebt heftigen Widerspruch dagegen und rühmt

sich, seine Schwester Diana so hüten zu wollen, daß es keinem Cavalier gelingen solle, je Zutritt zu ihr zu erhalten. Die Königin findet nun ein Interesse, dem Roberto an seiner eignen Schwester die Richtigkeit ihrer Ansicht zu beweisen und fordert den Lisardo, der ohnehin schon ein Auge auf Diana geworfen hat, auf, seine ganze Schlauheit anzuwenden, um zu zärtlichen Zusammenkünften mit dieser zu gelangen. Lisardo geht mit Freuden auf den Plan ein und läßt denselben durch seinen schlauen Diener Ramon einleiten. Roberto trifft indessen seine Anstalten, um Diana auf's strengste bewachen zu lassen; aber diese, welche die neuliche Behauptung ihres Bruders vernommen hat und sich dadurch in ihrem Weiberstolze verletzt fühlt, geht selbst darauf aus, zu beweisen, daß es unmöglich sei, ein Weib zu hüten. Ramon schleicht sich, als Tabuletkrämer verkleidet, bei ihr ein und knüpft durch die Ueberbringung von Lisardo's Bildniß die Liebesintrigue an. Roberto findet das Portrait und ist außer sich vor Wuth; aber die schlaue Schwester gibt vor, ihre Zofe habe dasselbe auf der Straße gefunden, und bald darauf macht auch schon Ramon, als öffentlicher Ausrufer, den Verlust des Bildes bekannt, so daß Roberto's Argwohn beschwichtigt wird. Um den Liebenden besser behülflich sein zu können, fährt Ramon, unter Bewilligung der Königin, mit einem Sechsgespann und einer prächtigen Kutsche, welche für ein Geschenk des Admirals von Castilien ausgegeben wird, bei Roberto vor, bei dem er nun als Kutscher in Dienste tritt. Eines Abends hat Roberto ein kleines Fest in seinem Garten veranstaltet, bei dem freilich nur seine nächsten Angehörigen zugegen ein dürfen, und während dessen der listige Ramon die

Aufmerksamkeit des Hausherrn so in Anspruch zu nehmen weiß, daß Lisardo sich unbemerkt einschleichen kann; die Liebenden halten im Gebüsche ein Zwiegespräch, während Roberto in eifriges Reden mit Ramon vertieft ist und die Musikanten das Lied anstimmen:

Mutter, meine Mutter,
Hüter stellst du mir?
Hüt' ich mich nicht selber,
Hilft kein Hüten dir.

Diana versteckt den Geliebten nun in eine Nische neben ihrem Zimmer, wo er sich mehrere Tage lang aufhält, bis er in Gefahr ist, entdeckt zu werden und entfliehen muß. Zwischen den Liebenden ist unterdessen eine neue List verabredet worden, welche das Ganze krönen soll. Diana verläßt, von ihrem Bruder unbemerkt, verkleidet und verschleiert, das Haus, vor welchem Lisardo sie erwartet. Auf der Straße begegnet ihnen Roberto, welcher die Schwester nicht erkennt und von Lisardo gebeten wird, die verhüllte Dame, welche von einem Eifersüchtigen verfolgt werde, bis an sein (Lisardo's) Haus zu geleiten. Roberto steht nicht an, es zu thun, und übergibt somit die eigne Schwester, die er aufs strengste hatte hüten wollen, demjenigen, der gegen ihn gewettet hat. Die letzte Scene führt uns zur Königin, welche den eben angelangten Alfonso von Castilien, der sich mit ihr vermählen soll, empfängt; da entsteht im Vorzimmer ein Streit zwischen den Cavalieren; Roberto hat Lisardo's List entdeckt und verlangt Genugthuung von ihm; aber die Königin legt sich in's Mittel und beruft sich auf die Wette, welche habe ausgefochten werden müssen, worauf denn Roberto, als der Gegner um die Hand seiner Schwester bittet, sich für zufriedengestellt erklärt.

El Acero de Madrid. Belisa, die eben erwachsene Tochter des alten Prudencio, hat bei'm Besuchen der Messe ein bisher nur auf zärtliche Blicke beschränktes Liebesverhältniß mit dem jungen Lisardo angeknüpft. Einst bei'm Heraustreten aus der Kirche wirft sie ihm ein Billet zu, in welchem sie ihm einen Plan mittheilt, durch den es möglich werden soll, daß sich Beide häufiger sehen und sprechen. Sie will sich krank stellen und Lisardo soll für einen Arzt sorgen, der ihr den Gebrauch des Madrider Stahlwassers verschreibt; bei den Morgenpromenaden, wenn der Brunnen getrunken wird, werde sich dann leicht Gelegenheit zu zärtlichen Unterhaltungen finden. Lisardo's Diener, Beltran, übernimmt die Rolle des Doctors, die er auf unnachahmliche Art zu spielen weiß; die Spaziergänge werden angestellt und das Liebesverhältniß hat den besten Forgang; eine alte Dueña, welche Belisa beaufsichtigen soll und Anfangs ihre Aufsicht mit der größten Strenge ausübt, wird von einem Freunde Lisardo's, Riselo, durch Gespräche in Anspruch genommen, so daß die Liebenden unterdessen nach Herzenslust mit einander plaudern können. Die Eifersucht, welche Riselo's Geliebte gegen die Dueña empfindet, und verschiedene Wechselfälle, die störend in das Glück Lisardo's und Belisa's eingreifen, begründen nun die weitere Verwicklung der Comödie, welche zu den reizendsten und ergötzlichsten gehört.

La hermosa fea. Der polnische Fürst Ricardo hat sich an den Hof von Lothringen begeben, um sich um die Hand der Herzogin Estela zu bewerben; da er aber erfährt, sie sei allen Männern abhold, so fürchtet er, gleich seinen Vorgängern verschmäht zu werden, und verbreitet

deshalb, um durch Erregung von Estela's Neugier und Eitelkeit zum Ziel zu gelangen, das Gerücht, er habe sich über ihre Häßlichkeit aufgehalten. Noch ehe er sich der Herzogin vorgestellt hat, gibt er vor, plötzlich, in Folge ihres Anblicks, wieder abgereist zu sein, während er sich unter dem angenommenen Namen Lauro an ihrem Hofe einführt. Dies gibt zu einer sehr interessanten Intrigue Anlaß. Estela, schwer gekränkt, bietet Alles auf, um über den ungalanten Fürsten zu triumphiren, und Lauro weiß geschickt als Vermittler aufzutreten, bis er seiner Sache gewiß ist und seine List enthüllt, wo er denn die bisher unbesiegbare Schöne heimführt.

La boba para los otros y discreta para si. Diana, natürliche Tochter und, in Folge des Testaments, Erbin des Herzogs von Urbino hat mit einer mächtigen Gegenpartei zu kämpfen, welche ihr die Erbschaft streitig macht und eine andere Prinzessin auf den Thron erheben will. Um den Gefahren, welche ihr von dieser Seite drohen, zu entgehen und zugleich den Sieg zu erringen, stellt sie sich wahnsinnig, und sie weiß diese Rolle mit solcher Feinheit und Meisterschaft zu spielen, daß sie alle ihre Gegner bethört, welche sich schon für vollkommen gesichert halten, bis sie die Maske abwirft, sich des Throns bemächtigt, ihre Widersacher verbannt und sich mit ihrem Anhänger Alexander von Medicis vermählt. Der fingirte Wahnsinn Diana's führt Situationen von unvergleichlicher Wirkung herbei.

In **La noche Toledana** ist besonders die äußerst kunstvoll angelegte und sinnreich durchgeführte Verwicklung zu bewundern. Florencio, ein junger Ritter aus Granada, ist wegen eines Zweikampfes entflohen. Seine dort zurück-

gelassene Geliebte, Lisena, verfolgt ihn, geräth aber, da sie ihn lange vergeblich gesucht hat, in eine hülflose Lage und wird genöthigt, eine Stelle als Dienstmädchen in einem Wirthshause zu Toledo anzunehmen. In eben diesem Wirthshause langt nach einiger Zeit auch ihr flüchtiger Liebhaber an, aber in Gesellschaft einer Dame, die er für seine Schwester ausgibt. Dies erregt sogleich den Argwohn Lisena's und sie sucht bei jeder Gelegenheit das vertrauliche Zusammensein der Beiden zu unterbrechen. Zu größerer Complication der Handlung wird das schöne Dienstmädchen von mehreren anderen Gästen des Hauses mit Liebesbewerbungen bestürmt, und zugleich trifft ein früherer Liebhaber der vorgeblichen Schwester Florencio's ein und sucht seinen Nebenbuhler zu verdrängen. Lisena weiß nun auf sehr geschickte Weise Alle glauben zu machen, daß sie ihnen an's Ziel ihrer Wünsche verhelfen werde! Sie setzt eine Stunde der Nacht fest, in welcher jeder der verschiedenen Bewerber eine Zusammenkunft mit seiner Geliebten haben soll. Aber Alle werden getäuscht; der ungetreue Florencio sieht sich, statt mit der gewünschten Dame, mit Lisena verlobt; die angebliche Schwester Florencio's findet sich in den Armen Dessen, den sie verlassen, und die übrigen Bewerber sehen sich, jeder auf seine Art, gefoppt.

El Secretario de si mismo glänzt durch die scharfsinnige Combination des Plans, **La Villana de Getafe** durch die überströmende muthwillige Laune nicht minder als durch die Gewandtheit und Klarheit in der Verwebung der mannigfachen Fäden einer complicirten Intrigue. **Los milagros del desprecio** ist die erste Bearbeitung des später auf der spanischen Bühne noch oft wiederholten Thema's von dem

Siege, den ein Liebender über ein kaltes weibliches Herz dadurch davonträgt, daß er selbst noch größere Kälte fingirt; und das Lope'sche Stück möchte in seiner Natürlichkeit und jugendlichen Frische alle späteren von ähnlichem Inhalt, denen es in der durchdachten Anordnung der Handlung auch gewiß nicht nachsteht, übertreffen. **El perro del hortelano** zeichnet sich durch die feinste, die innersten Falten des Gemüthes offen legende Seelenmalerei ebenso, wie durch die Sicherheit und Besonnenheit aus, die jede Scene charakterisiren. **La viuda de Valencia** ist eine wahre Fundgrube heiterer Scherze und komischer Situationen, und reißt die Zuschauer unwiderstehlich in einen Taumel ausgelassener Fröhlichkeit hinein. In **La bella mal maridada** und **El maestro de danzar** verkünden die Virtuosität in der Führung der Handlung, wie die Kraft und Wärme der Darstellung den vollendeten Meister. In allen diesen Stücken, wie noch in **Al pasar del Arroyo, Los amantes sin amor, El ausente en su lugar, Si no vieran las mugeres, Por la puente Juana** bewundere man neben den angedeuteten Vorzügen noch die Kunst des Dichters, alle Erscheinungen des Lebens in ein poetisches Licht zu rücken, selbst dem anscheinend Geringfügigsten Bedeutsamkeit und Interesse zu verleihen und der Scene ein eigenthümliches Gepräge aufzudrücken; man bewundere die sich überall gleichbleibende Cultur der Darstellung, die edle und blühende Sprache, den dem Gegenstande überall entsprechenden, bald leichten und spielenden, bald edlen und gehaltenen Styl der Ausführung.

Schließen wir ab, so sind die Lustspiele späterer Dichter vielleicht in einzelnen glänzenden Eigenschaften noch

über die des Lope hinausgegangen; die des Tirso de Molina z. B. in der Fülle des Humors und in dem Farbenschmuck einzelner Situationsgemälde; die des Calderon in der auf's höchste getriebenen künstlichen Berechnung des Plans; die des Moreto in treffenden Sitten- und Charakter-Schilderungen; aber in der Harmonie aller der genannten Vorzüge, in der Vereinigung reicher und reizender Details mit einem wohlgeordneten Bau des Ganzen, in welchem ebenso der Charakteristik wie der Intrigue ihr Recht widerfährt, ist unser Meister unübertroffen geblieben.

Einen besonderen Platz unter den Werken des Lope nehmen noch die Schäferspiele ein. Der Dichter hatte, wie wir wissen, schon in seinen Jugendjahren zwei Stücke dieser Gattung, **El verdadero amante** und **La pastoral de Jacinto**, geschrieben. Unter den wenigen, die seinen späteren Jahren angehören, glänzt **La Arcadia** durch die schöne Klarheit des Styls und durch den Reiz der Natur- und Empfindungsgemälde; das dramatische Interesse aber ist, wie in den italienischen Hirtendramen, die als Vorbilder gedient haben, nur gering.

Auf ein von allem bisher Betrachteten ganz entlegenes Gebiet führen uns die geistlichen Comödien, deren Lope de Vega eine beträchtliche Anzahl hinterlassen hat. Die äußere Veranlassung zum Entstehen der meisten dieser Stücke haben kirchliche Feiern, namentlich die Festtage der Heiligen, gegeben. Es war, wie in früheren Partien dieses Werks erzählt wurde, seit lange spanischer Brauch gewesen, an solchen Tagen die Lebensgeschichten der Heiligen, denen das Fest gewidmet war, darzustellen, und wir haben Notiz von **Comedias de Santos**, die geraume Zeit vor Lope auf

den Bretter erschienen und sich ihrerseits an noch ältere gleichartige, sich in die Mysterien des Mittelalters verlierende, Aufführungen schließen [142]). Um den doppelten Zweck der Erbauung und Unterhaltung des Volkes zu erreichen, glaubten die Verfasser solcher Dramen einmal auf treue Wiedergabe der überlieferten Legende mit allen ihren wohlbekannten Zügen, und dann auf Ergötzung des Auges durch sichtbar vorgehende Wunder Bedacht nehmen zu müssen. Komische Partien neben den zur Andacht anregenden durften auch nicht fehlen. An die Arbeiten seiner Vorgänger in diesem Fach nun schloß sich Lope an; er suchte die Gattung durch dichterischen Schmuck und durch eingewebte Züge einer kühnen Poesie in den Details zu veredlen; aber er konnte das Generische derselben, das durch die Natur des Stoffes und durch die Forderungen des Publicums einmal festgestellt war, nicht verändern; er war durch das Begehren des Volkes und durch eigne Achtung für das Ganze sowohl als für das Einzelne der jedesmal zu bearbeitenden Legende gezwungen, möglichst alle Facta und Anekdoten aus dem Leben des Heiligen, den er zum Helden gewählt hatte, in sein Drama zu verweben. Man muß dies wohl im Auge behalten, um seine hierher gehörigen Schauspiele begreifen zu können. Denn nur durch diese Prämisse wird erklärlich, wie derselbe Dichter, der sonst eine so durchdringende Kenntniß von dem Wesen und den Erfordernissen einer dramatischen Composition gezeigt hat, diese Erfordernisse hier so ganz außer Acht lassen kann, als wenn er ein Anfänger in der Kunst wäre. Man muß sich aber zugleich, um das richtige Or-

142) Siehe Band I. S. 242 und 372.

gan für die Auffassung dieser Stücke zu gewinnen, möglichst in die geistige Stimmung versetzen, mit welcher sie von ihrem Publicum aufgenommen wurden; man muß sich erinnern, in wie mannichfachen Verzweigungen die Religion das ganze Leben der Spanier durchzog, wie die Kirche von dem Streben ausging, dem Volke alle Dogmen in Bild und Wort zu vergegenwärtigen. Man muß eine, jetzt fast untergegangene Welt des Glaubens wieder ins Leben rufen und nicht übersehen, wie die rastlos arbeitende Einbildungskraft des Mittelalters, die in Spanien noch bis weit in die neue Zeit hineinlebte, nicht nur die biblischen Stoffe vielfach ausgeschmückt und umgewandelt, sondern auch in den Legenden ein neues Reich bunter Gestalten und Bilder geschaffen hatte. Man muß das große Gebiet der Allegorie und Symbolik kennen, in das sich die damalige Zeit mit besonderer Neigung vertieft hatte, und zugleich bedenken, wie alle diese Vorstellungen eine religiöse Autorität ausübten. Unter diesem Gesichtspunkt wird das Wesen von Lope's geistlichen Comödien verständlicher; aber einige derselben bleiben dessenunerachtet von so wunderlicher Beschaffenheit, schweifen so ganz in's Ungeheure und Abenteuerliche hinüber, daß auch die liberalste Kritik in ihnen nur die Kühnheit einzelner Conceptionen, den poetischen Glanz einzelner Scenen bewundern kann.

Viele der dramatisirten Lebensgeschichten der Heiligen bieten gar keine Einheit der Handlung dar, und die Verwilderung der Composition erreicht in der bunten Vermischung verschiedenartiger Elemente, des Religiösen und Profanen, des Buchstäblichen und Allegorischen, des Ernsten und Burlesken den äußersten Grad. Spitzfindige theologische und scho-

lastische Diskussionen stellen sich dicht neben profane Liebesscenen; Engel und Teufel, das Christkind und die Jungfrau Maria, Heilige und symbolische Figuren treiben sich neben Königen, Bauern, Studenten und Spaßmachern auf den Brettern umher. Anachronismen und Verletzungen des Costums kommen hundertfach vor. Es scheint, als sollten alle Unwahrscheinlichkeiten und Incongruenzen der Dichtung durch den Glauben gerettet werden. Was ganz besonders befremdet, ist auch die grobe Aeußerlichkeit, in der die Religion aufgefaßt wird; die Transcendenz des Uebersinnlichen ist gänzlich vernichtet, und nur noch die äußere Erscheinung geblieben; Visionen und Wunderbegebenheiten füllen diese Stücke oft vom Anfang bis zum Ende, und nach wahrer Andacht und Erhebung des Gemüths, nach Tiefe der Seelenschilderungen sucht man vergebens.

Von auffallender Monstrosität ist namentlich die Comödie **El Cardinal de Belen**, oder der heilige Hieronymus. Da treten außer dem Heiligen, der dem Stück den Namen gibt und der im ersten Akt ein zwanzigjähriger Jüngling ist, im letzten als neunundneunzigjähriger Greis stirbt, noch St. Gregor von Nazianz, St. Augustin und St. Damasus, der Kaiser Julian, die heiligen drei Könige, der Erzengel Rafael, der Teufel, ein Löwe und ein Esel auf; und als sei dies des Disparaten noch nicht genug, figuriren die Welt, Rom und Spanien noch außerdem in dem Personal. Im ersten Akt wird St. Hieronymus auf der Bühne von Engeln gegeißelt. Im zweiten erscheint der heilige Damasus in pomphaftem Aufzuge, von Bischöfen und Cardinälen umgeben; dann kommt eine Scene, wo Geistliche, vermummt und bewaffnet, in den Straßen von Rom auf nächt-

liche Abenteuer ausgehen; am Schluß steigt der heilige Mercurius vom Himmel herab und tödtet den apostatischen Julian mit einem Lanzenstoß. Im dritten Akt kündigt der Erzengel Raphael dem Teufel die Gründung des Hieronymiten-Ordens an; dieser schäumt vor Wuth, muß aber am Ende versprechen, nie ein Haus zu betreten, in dem sich ein Bild des Heiligen befindet. Der Schauplatz wechselt zwischen Constantinopel, Jerusalem, Rom, Persien und Bethlehem.

Nicht minder wunderlich ist **El Serafin humano**, in welchem Stück sich die Geschichten mehrerer Heiligen, der heil. Clara, des heil. Domenicus und des heil. Franz von Assisi kreuzen; die entzückten Visionen des Letzteren werden auf der Bühne vorgeführt.

Gleichen Seltsamkeiten begegnet man in der Comödie **San Nicolas de Tolentino**. Hier haben wir, unter vielen anderen, folgende Scenen: Eine Gesellschaft von Studenten, die sich in scholastischen Disputationen üben und unter denen sich der künftige Heilige und der Teufel befinden. Man erblickt Gott den Vater zu Gericht sitzend und sich mit der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit unterhaltend. Der Heilige fliegt in die Lüfte empor, wo er der heil. Jungfrau und dem heil. Augustin begegnet. Zwei Cardinäle zeigen dem andächtigen Volke das Schweißtuch der heil. Veronica. St. Nicolaus flickt sein Ordenskleid, wobei unsichtbar die Engel musiciren. Seelen im Fegfeuer werden sichtbar. Der Teufel erscheint mit einem Gefolge von Löwen, Schlangen und anderen Bestien, und wird in burlesker Art von einem Klosterbruder davongejagt. Am Schlusse schwebt der Heilige im Sternengewande vom Himmel herab, holt die

Seelen seiner Eltern aus dem Fegfeuer und kehrt Hand in Hand mit ihnen in den Himmel zurück. Zwischen das Ganze sind dann noch Liebesintriguen, Soldatenscenen u. s. w. eingeflochten.

Auch auf dem Gebiete des Excentrischen und Abenteuerlichen bewegt sich die Comödie **El animal profeta** oder das Leben des St. Julian; aber hier ist wenigstens mehr Zusammenhang und Fortschritt in der Handlung. Der Inhalt ist in der Kürze folgender: Julian, der einzige und geliebte Sohn seiner Eltern, verwundet auf der Jagd einen Hirsch, der zusammenstürzend mit menschlicher Stimme zu ihm spricht: „Es ist nicht viel, daß Du mich tödtest, da Du einst noch Deine Eltern umbringen wirst.“ Der Jüngling, von diesen Worten getroffen und sie für eine Prophezeihung nehmend, beschließt, seine Heimath zu verlassen und sich in ferne Länder zu begeben, damit er seine Eltern nie wiedersehe und ihm jede Gelegenheit benommen sei, die schreckliche That zu vollbringen. Im zweiten Akt finden wir Julian in der Nähe von Ferrara mit Laurencia, einer Nichte des Herzogs, vermählt, die er aus den Händen von Räubern befreit und als Lohn dafür zur Gattin erhalten hat. Die Fürstin ist früher von Federico, einem Bruder des Herzogs, geliebt worden, den sie jedoch zurückgewiesen hat. Bald nach der Hochzeit bemerkt Julian, daß der alte Liebhaber seine Bewerbungen fortsetzt, stellt ihn zur Rede und fordert ihn zum Zweikampf. Der Prinz nimmt die Herausforderung scheinbar an, faßt aber den Entschluß, die zum Duell festgesetzte Stunde zu benutzen, um die Gattin des Gegners gewaltsam zu entführen. Julian wird von dieser List unterrichtet und begibt sich daher,

um seine Ehre zu vertheidigen, statt zum Ort des Zweikampfes, in das Gemach der Gattin. Es ist Nacht; er tritt in den Alkoven und sieht auf dem Lager einen Mann und eine Frau ruhen; von wüthender Eifersucht erfüllt, zieht er seinen Dolch und durchbohrt das Paar. Wie er das Zimmer verlassen will, tritt ihm Laurencia entgegen. Er fragt: „Wer sind denn die Beiden in Deinem Bette?“ und erhält zur Antwort: „Es sind Deine Eltern, die mich vorhin durch ihre Ankunft überrascht haben, und denen ich mein Bett einräumen mußte, weil gerade kein anderes vorhanden war.“ So ist die unheilvolle Weissagung erfüllt. In demselben Augenblick tritt der Bruder des Herzogs auf, um seinen Anschlag auszuführen. Julian, schon außer sich, stößt ihn nieder und entflieht mit seiner Frau, in der Absicht, nach Rom zu gehen um vom Papst Absolution für sein Verbrechen zu erhalten. Im dritten Akt treffen wir die beiden Ehegatten in Calabrien, wo sie ein Hospital für Arme gegründet haben und sich, Buße thuend, Werken der Barmherzigkeit widmen. Unter den Vielen, die ihre Mildthätigkeit in Anspruch nehmen, erscheint auch der Teufel in Gestalt eines Armen und läßt sich in das Hospital aufnehmen; er hat diese List ersonnen, um den reuigen Julian irre zu machen und ihn zu überreden, daß seine Sünde nie Vergebung finden könne, weil seine Eltern unbußfertig gestorben seien. Wirklich läßt er ihm zur Bekräftigung hiervon die Seelen der Gemordeten, von höllischen Flammen umgeben, erscheinen. Schon beginnt Julian im Glauben zu wanken, aber da erscheint ihm Christus, zerstört das Blendwerk der Hölle und offenbart ihm, daß er eben im Begriff sei, seine Eltern aus dem Fegfeuer zu er-

lösen, deren verklärte Seelen man denn auch gen Himmel schweben sieht. Nun glaubt der Held, auf Gottes Gnade bauen zu können und beschließt, auch den Rest seines Lebens der Andacht und frommen Uebungen zu weihen.

Nicht bloß für die Tage der Heiligen, sondern auch für andere Feste schrieb Lope geistliche Comödien, **El nacimiento de Chritso** z. B. für Weihnachten, **La limpieza no manchada** für eine Feier, welche die Universität Salamanca zu Ehren der unbefleckten Empfängniß veranstaltete. In letzterem Stück treten die Betrachtung, der Zweifel, König David, der Prophet Jeremias, das Menschengeschlecht, Spanien, Deutschland, Indien, Aethiopien, die Universität Salamanca, Studenten, Hirten, Tänzer und Musikanten auf. Die Fama ruft alle Völker der Erde herbei, die unbefleckte Empfängniß zu feiern; Deutschland disputirt sich mit der Sünde herum, die Betrachtung mit dem Zweifel; dazwischen reißen die Studenten und der Gracioso Witze über den Gegenstand der Feier; Aethiopien und Indien treten mit Gefolge auf und singen Nationallieder zu Ehren der h. Jungfrau u. s. w.

La Creacion del Mundo y primera Culpa del hombre ist eine Dramatisirung der ersten Capitel der Genesis, die zwar eine eigentlich dramatische Gliederung, ein Centrum der poetischen Darstellung vermissen läßt, aber die mächtige, auch die gewagtesten Flüge nicht scheuende, Phantasie des Autors so wie seine Kunst im Pittoresken in glänzendem Lichte zeigt.

Ganz vorzügliche Aufmerksamkeit verdient **La fianza satisfecha.** Auch hier schweift die dichterische Einbildungskraft freilich in Extreme aus; des Phantastischen und ganz

Abenteuerlichen begegnet uns nicht wenig; aber diese Extravagauzen sind durch so viele Züge der kühnsten Poesie geadelt, daß man hier dem Genie des Dichters auch in seinen Verirrungen huldigen muß. Folgendes ist ein summarischer Abriß der Handlung. Die ersten Scenen schildern die Ausschweifungen des Leonido, eines jungen Wüstlings aus Palermo, der recht absichtlich und mit Behagen am Bösen alle Laster erschöpfen zu wollen scheint. Es ist bemerkenswerth, daß die spanischen Dramatiker, wie hier Lope, wenn sie den Sieg des Glaubens und der göttlichen Gnade über die Sünde feiern wollen, die letztere immer mit den grellsten Farben ausmalen; so Tirso de Molina im Condenado por Desconfiado, Calderon in der Andacht zum Kreuz und im Fegfeuer des heil. Patricius. Unser Leonido hat, wenn er gemahnt wird, des Himmels zu gedenken und sich zu bessern, immer die Antwort bereit: „Ei, Christus hat ja unsere Schuld auf sich genommen, also kann ich getrost sündigen." Seine Verworfenheit geht so weit, daß er seinem alten Vater, der ihm Vorwürfe macht, einen Backenstreich gibt und ein Attentat auf seine Schwester macht, von deren Gatten er dann zum Zweikampf gefordert wird. Er wartet eben an dem verabredeten Platze auf seinen Gegner, als er von einer Schaar von Mohren überfallen wird. Der König von Tunis nämlich hat eine Landung in Sicilien gemacht, um seiner Geliebten auf deren Wunsch einen sicilianischen Sclaven heimzubringen. Leonido überwältigt die Angreifenden, macht aber bald gute Bekanntschaft mit ihnen, beschließt, sie nach Tunis zu begleiten und verläugnet, um seinen Frevel auf's äußerste zu treiben, den christlichen Glauben. Im zweiten

Akt sehen wir ihn am Hofe von Tunis zu hohem Ansehn emporsteigen; aber sein Uebermuth hat ihm viele Feinde zugezogen und bringt ihn auch mit dem König in Zwiespalt. Inzwischen hat ein anderer Mohrenschwarm einen Zug nach Sicilien gemacht, von dem er unter mehreren Gefangenen auch den Vater und die Schwester Leonido's heimbringt. An diesen läßt der Renegat seine ganze Wuth aus; er blendet den Vater und droht ihm sogar mit dem Tode. Es bricht jedoch zwischen ihm, der eine ansehnliche Partei um sich gesammelt hat, und dem Könige ein Kampf aus; Leonido wird besiegt und muß entfliehen. Er verbirgt sich, um seinen Verfolgern zu entgehen, aber noch Rache brütend, in einer menschenleeren Wildniß. Hier begegnet ihm ein junger Schäferknabe, der fromme und rührende Lieder singt. Dieser Knabe ist Christus, der gute Hirt, der seine verlorenen Schafe sucht. Die Scenen nun, in denen dieser auftritt und das starre Herz des Sünders zu erweichen sucht, sind so ganz im Geiste der zartesten Religiosität ausgeführt, von solcher seelenvollen Tiefe und Innigkeit des Gefühls beseelt, und vereinigen sich mit dem Schrecklichen der sie umgebenden Auftritte zu so wunderbarem poetischem Effekt, daß ihnen im ganzen Gebiete der Dichtkunst vielleicht nur Weniges gleich zu stellen ist. Schon beginnt eine leise Stimme in Leonido's Innerm dem göttlichen Rufe zu antworten; da spricht der Hirt: „Du hast auf mein Versprechen gebaut, daß ich Deine Schuld auf mich nehmen wolle; sieh, wie treu ich Dir Wort gehalten und was ich für Dich erduldet habe!“ — Leonido öffnet die Hirtentasche, die der Knabe ihm gereicht hat, und findet darin die Dornenkrone, die Lanze und die Nägel;

als er von der Betrachtung derselben wieder aufblickt, sieht er, statt des Hirten, Christus am Kreuze hängend vor sich, und vernimmt die Worte: „So hab' ich mich für Dich verbürgt; aber jetzt ist die Zeit gekommen, wo Du Deine Schuld abtragen mußt!“ Der Sünder stürzt sinnberaubt zu Boden und als er aus der Betäubung erwacht, ist er nicht mehr derselbe wie zuvor; Turban und Kaftan von sich werfend, hüllt er sich in ein härenes Bußgewand, fleht in reuigem Gebet die Gnade Gottes an und sehnt sich nur nach Sühnung seines sündenreichen Lebens. Da nahen seine Verfolger; er liefert sich, ohne Widerstand zu leisten, in ihre Hände, bekennt laut, daß er zum christlichen Glauben zurückgekehrt sei, und heißt den Märtyrertod, mit dem sie ihn bedrohen, willkommen. Nach Tunis zurückgeführt, bittet er den Vater und die Schwester mit Reuethränen um Vergebung, und am Schlusse sieht man ihn, die Dornenkrone auf dem Haupt, freudig den Tod am Kreuze erleiden. Zugleich erhält sein Vater durch ein Wunder das Gesicht wieder, und ist mit schmerzlicher Freude Zeuge der letzten Momente des Sohnes.

Zu den merkwürdigsten Dramen Lope's gehört ferner **El niño inocente de la Guardia**, ein Stück, das zwar durch den fanatischen Haß gegen Andersglaubende, den es in jeder Zeile athmet, einen peinlichen Eindruck hervorbringt und auch als dramatisches Ganze nicht befriedigt, aber voll hoher poetischer Schönheiten und reizend schwärmerischer Züge ist, die einen wunderbaren Zauber über das Ganze ausbreiten. Im Beginne sehen wir die Königin Isabelle, wie sie durch eine Erscheinung des heiligen Domenikus aufgefordert wird, Spanien von den Feinden des katholischen

Glaubens zu reinigen. Die folgenden Scenen schildern die beginnende Verfolgung der Juden und die getroffenen Maßregeln zu deren gänzlicher Vertreibung aus Spanien. Wir werden in eine ihrer Versammlungen geführt, wo sie Rachepläne gegen die Christen schmieden; einer unter ihnen verspricht, ein Zaubermittel zu bereiten, welches Tod und Verderben über ihre Feinde bringen soll; aber er bedarf dazu das Herz eines Christenkindes, das vor allen durch Frömmigkeit ausgezeichnet ist, weshalb sich Mehrere aus der Gesellschaft aufmachen, um ein solches Kind zu suchen und zu rauben. In den nächsten Scenen wird die Feier des Himmelfahrtfestes geschildert, die mit großem Pompe begangen wird. Juannico, ein Knabe von engelgleicher Schönheit und Frömmigkeit, ist mit seinen Eltern ausgegangen, um die Procession zu sehen; als die Fahne vorübergetragen wird, auf welcher Maria in ihrer Glorie, von Engeln umgeben, dargestellt ist, ruft er aus: „O wär' ich einer von den Engeln, welche die schöne Jungfrau umgeben!" Er eilt anbetend dem Bilde nach, verliert sich in dem Gedränge und wird von den Juden geraubt. Die trostlose Mutter bemerkt mit Schrecken den Verlust des Kindes und sucht es überall vergebens; sie tritt verzweiflungsvoll in eine Kirche und läßt, nach einem spanischen Brauche von einem Blinden das „Gebet vom verlornen Kinde" hersagen; kaum aber hat dieser geendigt, so erschallt im Hintergrunde der Kirche eine Stimme, welche singt: „Wer verloren hat, der tröste sich; denn was man auf Erden verliert, das findet man im Himmel wieder!" — Den Rest des Stückes nimmt nun das Märtyrthum des unglücklichen Knaben ein. Die Juden, um ihre ganze Rache zu sättigen, beschließen

ihn unter denselben Martern hinzurichten, wie Christus, und der letzte Akt führt uns die ganze Reihe von Leiden vor, welche auf den armen Juanico gehäuft werden; die Geißelung, die Dornenkrönung und endliche Kreuzigung, die himmlische Geduld und Ergebung des Knaben, dessen Seele zuletzt von Engeln in den Himmel getragen wird, und dazwischen die Orgien und Freudengesänge der Juden — dies Alles bildet ein wunderbares und tief ergreifendes Gemälde, von dem man nicht weiß, ob man es wegen seiner hohen dichterischen Schönheit bewundern, oder wegen seiner Wildheit und Seltsamkeit tadeln soll.

Von den geistlichen Comödien Lope's wenden wir uns zu den Autos. Wie sich diese von jenen unterscheiden und in welche Gattungen sie zerfallen, ist schon oben klar geworden; ihre innere Beschaffenheit kommt aber erst jetzt zur Sprache. Wir haben es zunächst mit den zur Feier des Frohnleichnamsfestes bestimmten, oder den **Autos sacramentales** zu thun. Da hier allegorische Figuren, denen man in den Comödien nur ausnahmsweise begegnet, die Hauptrolle spielen, so lenkt sich unsere Betrachtung zunächst auf diese und auf die Zulässigkeit poetischer Personificationen im Drama überhaupt. Historisch ist erstlich zu bemerken, daß die Phantasie der Spanier von Alters her, seit den Dichtungen des Villena, des Marquis von Santillana und des Juan de Mena, mit allegorischen Gestalten innig befreundet war; daß solche Figuren sich schon in die anfänglichen Versuche des spanischen Drama's eingeschlichen und sich später (wie aus den Autos des Gil Vicente klar wird) namentlich in den geistlichen Schaustücken heimisch gemacht hatten. Als Lope de Vega diese Gattung

von Schauspielen literarisch auszubilden unternahm, bemächtigte er sich der ihm überlieferten Elemente, und nahm daher auch die Allegorie in seine Autos hinüber; aber er that dies, indem er sie auf eine ungleich höhere Stufe der poetischen Ausbildung erhob. Ist jedoch die gothische und rohe Erfindung, das, was Erscheinung des innern Seelenlebens sein sollte, zu äußerer Anschauung zu bringen, überhaupt einer höheren Ausbildung werth und fähig? Müssen nicht Schauspiele, in denen Affecte, Symbole, Denkbestimmungen und unbelebte Gegenstände aller Art als redend und handelnd vorgeführt werden, wenn auch mit allem Zauber der Dichtkunst umkleidet, doch ihrem Wesen nach verfehlte Productionen sein? Manche Aesthetiker werden diese Frage unbedingt bejahen und die spanischen Autos mit den unförmlichen Productionen einer erst beginnenden Kunst, den Moralitäten, in eine Kategorie werfen. Auch hat sich die Ansicht von der Unzulässigkeit von Begriffspersonificationen im Drama so allgemeinen Eingang verschafft, daß fast alle neueren Schauspieldichter sich derselben enthalten haben. Indessen drängt sich dem Vorurtheilsfreien unwiderstehlich eine Gegenbemerkung auf. Der bildenden Kunst ist bei den Alten wie bei den Neueren das Recht zugestanden worden, Idealwesen und allegorische Figuren darzustellen, und Sculptur wie Malerei haben sich wetteifernd dieses Rechtes bedient; man denke nur an die Niken und Areten der Griechen, die Virtus, Concordia, Spes der Römer, die Tugenden des Bandinelli, die himmlische und irdische Liebe des Tizian, die Venezia des Paul Veronese. Niemand hat hieran Anstoß genommen, oder wird die zahlreichen trefflichen Bildwerke der Art aus dem Ge-

biete der Kunst verweisen wollen. Und wie nun? Das Drama, das so unendlich viel mehr Mittel besitzt, das Uebersinnliche der Fassungskraft näher zu rücken, es sich über seine Wesenheit und alle seine Beziehungen aussprechen zu lassen, sollte dergleichen Gestalten ganz von sich ausschließen? Es sollte dem Unbelebten nicht Leben und Sprache leihen dürfen? Es sollte die Kämpfe, die im Innern der Menschenbrust vorgehen, nie verkörpert in's Leben treten lassen und zur Verstärkung des tragischen Pathos benutzen können? Es sollte durch Personification der fliegenden Launen des menschlichen Geistes nicht komische Effecte zu erzielen vermögen? — Gewiß wird die Antwort auf diese Fragen nicht schlechthin verneinend ausfallen können.

Aber freilich tritt bei den Autos noch ein ganz anderer Fall ein. Wir haben es hier nicht etwa bloß mit einzelnen poetischen Personificationen zu thun; wir sehen uns gänzlich auf den Boden der Allegorie versetzt, stehen unter lauter abstracten und begriffsartigen Figuren, und sehen auch die historischen, die hier und da begegnen, in eine allegorische Bedeutung hinübergezogen. Wir sind also ganz und gar aus dem Kreise des menschlichen Daseins herausgerückt, befinden uns ganz und gar in den luftigsten Regionen der Abstraction, im Reich des Uebersinnlichen, in dem sich die Einbildungskraft nur mit höchster Anstrengung zu erhalten vermag. Das ganze Personal besteht aus Gestalten, an deren individuelle Existenz und Wirklichkeit Niemand glaubt, aus Zwittergeschöpfen des abstrahirenden Verstandes und der sich in die Regionen des Metaphysischen verlierenden Phantasie. Die menschlichen Affecte und Eigenschaften sind hier nicht etwa so gefaßt, daß sie, nur momentan aus dem

Innern hervortretend, diesen oder jenen psychischen Zustand versinnlichen, sondern es wird eine eigne, mit verkörperten Allgemeinbegriffen bevölkerte und über die irdische hinausgerückte, Welt erschaffen. Gewiß, der Dichter, der hier nicht die vollendetste Meisterschaft besitzt, wird in Gefahr kommen, Monströses hervorzubringen. Seine Phantasie wird entweder nur dunkle und unklare Gebilde erschaffen, oder sie wird in den eiskalten Höhen der Verstandesabstraction erstarren. Er wird sich entweder in unklare und nebelhafte Vorstellungen verlieren, deren eine in die andere verschwimmt, oder in das Kalte und Trockene gerathen, wo die Allegorie einem Buchstabenräthsel gleicht.

An diesen Klippen sind denn auch — das darf nicht verhehlt werden — die Verfasser der Autos oft gescheitert. Weder Lope noch Calderon haben den mit dem Wesen dieser Dichtungsgattung verwachsenen Streit zwischen dem verständigen und dem poetischen Elemente gänzlich auszugleichen vermocht. Ihre Kräfte sind an dem beständigen Ringen, das Unbegreifliche der Fassungskraft näher zu rücken, den aus Verstandesoperationen hervorgewachsenen Wesen wirkliches Leben einzuhauchen, nur allzu häufig ermattet. Sie haben die beiden bezeichneten Irrwege nicht ganz vermeiden können, und sind bald in das Dunkle und Ueberschwängliche, wo an wahre Anschaulichkeit nicht zu denken ist und jede Bestimmtheit verschwindet, bald in die starre und buchstäbliche Allegorie verfallen, mit der sich keine Dichtung mehr verträgt.

Eine weitere Schwierigkeit, mit der die Dichter zu kämpfen hatten, war, die scholastische Theologie, die hergebrachter Maßen die Grundlage der Autos bildete, mit

der Poesie in Einklang zu bringen. Nicht immer haben selbst die vorzüglichsten Autoren dieses Faches beide heterogene Bestandtheile so zu verschmelzen gewußt, daß die Metaphysik sich verkörpert und in der Handlung des Drama's aufgeht. Sie haben vielmehr, um ihre Intentionen deutlich zu machen, häufig ihre Zuflucht zu breiten Auseinandersetzungen genommen. So stoßen wir denn hier auf ellenlange Vorträge, in denen die christliche Dogmatik mit der ganzen Subtilität scholastischer Afterweisheit vorgetragen wird, auf weitläufige Expectorationen dieses oder jenes allegorischen Wesens über seine Natur und Bedeutung, auf Hin- und Widerreden über die subtilsten Fragen der Gottesgelehrheit; — Uebelstände, die ein Drama auch bei den größten sonstigen Vorzügen entstellen müssen.

Indem wie diese Bemerkungen machen, wollen wir nur der unbedingten Bewunderung der Autos entgegentreten, die hier und da laut geworden ist. Wir sind dagegen weit entfernt, sie zu verwerfen. Denn die Frohnleichnamsspiele der Spanier gehören mit allen ihren Fehlern zu den außerordentlichsten Werken der Poesie; und die Gebrechen, welche das Wesen der Gattung, wenn auch nicht nothwendig mit sich brachte, so doch sehr nahe legte, sind von den besseren Dichter zwar nicht durchgängig, aber doch in ihren besseren Stücken mit einem ungemeinen Aufwande von Kunst vermieden worden. In diesen Autos begegnen wir dann einer Fülle von ächt allegorischen Gestalten, die nicht bloß Repräsentanten von Begriffen sind, sondern gleichsam wieder zu Individualitäten werden und uns für ihr Sein und Handeln, ihr Denken und Wollen auf's lebhafteste interessiren; und die Metaphysik wird, ohne sich

selbstständig und auf Kosten der Poesie geltend zu machen, durch die Handlung selbst zu poetischer Intuition gebracht. Die schöpferische Kraft, die sich in diesen Dichtungen offenbart, muß Staunen erregen; und selbst manche von den Autos, die mit diesem oder jenen der eben gerügten Mängel behaftet sind, verdienen in vieler Hinsicht noch Bewunderung. Nur die mächtigste Phantasie konnte scharf definirten abstracten Denkbestimmungen Leben und Seele einhauchen, nur das höchste dichterische Gestaltungsvermögen dem Uebersinnlichen Form und plastische Rundung geben, nur die größte Besonnenheit sich in den Regionen des Metaphysischen und rein Geistigen erhalten ohne zu stürzen, und nur das entschiedenste Talent für das Drama auch auf diesem Gebiet und mit diesem Personal so viel dramasches Leben und Interresse hervorrufen, wie wir dies Alles hier vielfach erfüllt sehen.

Wer zuerst in den Zauberkreis dieser Dichtungen eintritt, der fühlt sich von einem fremden Geiste angeweht und erblickt einen anderen Himmel, der sich über eine andere Welt ausspannt. Es ist als ob dämonische Mächte uns in finsteren Sturme davontrügen; Schwindelerregende Tiefen des Denkens thun sich auf, wunderbar-räthselhafte Gestalten entsteigen der Finsterniß, und die dunkelrothe Flamme der Mystik leuchtet in den geheimnißvollen Born hinein, aus dem alle Dinge entspringen. Aber die Nebel zertheilen sich und man sieht sich über die Schranken des Irdischen hinaus, jenseits von Raum und Zeit, in das Reich des Unermeßlichen und Ewigen gerissen. Hier verstummen alle Mißtöne; bis hierher steigen die Stimmen der Menschenwelt nur wie feierliche Hymnen, von Orgelklängen getragen, empor. Ein riesiger Dom von

geistiger Architektur nimmt uns auf, in dessen Ehrfurcht-gebietenden Hallen kein profaner Ton laut zu werden wagt; auf dem Altar thront, von magischem Licht umflossen, das Mysterium der Dreieinigkeit; ein Strahlenglanz, wie ihn irdische Sinne kaum zu ertragen vermögen, dringt hervor und umleuchtet die gewaltigen Säulenhallen mit einer wunderbaren Glorie. Hier sind alle Wesen in die Anschauung des Ewigen versenkt und blicken staunend in die unergründlichen Tiefen der göttlichen Liebe. Die ganze Schöpfung stimmt in einen Jubelchor zur Verherrlichung des Urquells alles Lebens zusammen; selbst das Wesenlose redet und empfindet; das Todte gewinnt Sprache und den lebendigen Ausdruck des Gedankens; die Gestirne und Elemente, die Steine und Pflanzen zeigen Seele und Selbstbewußtsein; die verborgensten Gedanken und Gefühle der Menschen springen an's Licht; Himmel und Erde strahlen in symbolischer Verklärung.

Auch abgesehen von dem tiefen inneren Gehalt dieser Dichtungen, muß der Glanz in der Ausführung des Einzelnen entzücken. Vielleicht in keinem ihrer anderen Werke haben die spanischen Dichter den poetischen Reichthum, über den sie, wie sonst Niemand, zu gebieten hatten, so concentrirt, wie hier. Es ist ein Farbenschmelz, ein Blüthenduft und ein Zauber des entzückendsten Wohllauts, der alle Sinne berauscht.

Der geistige Mittelpunkt, um den sich die **Autos sacramentales** bewegen, ist, wie kaum wiederholt zu werden braucht, die Verherrlichung der Transsubstantiation. Dieser Zweck wird nun auf vielfach verschiedene Weise, durch die mannichfaltigsten Zusammenstellungen und Vergleichungen

erreicht, und der Reichthum der Erfindung, mit dem die Dichter die Einförmigkeit zu vermeiden und dasselbe Thema in immer neuen Weisen zu variiren gewußt haben, verdient Bewunderung.

Von gleich großer Mannichfaltigkeit, wie die Combinationen der Handlung, sind die allegorischen Figuren der Autos. Wir haben hier bald menschliche Verhältnisse, Seelenzustände, Tugenden und Laster, bald die Eigenschaften Gottes, bald die Symbole der Kirche personificirt; dann die Elemente, die Naturproducte, die Länder und Völker der Erde, die verschiedenen Religionen u. s. w. Man ging bisweilen so weit, die christlichen Religionsideen in das Gewand der griechischen Mythologie zu kleiden, so daß dann die Allegorie doppelt wird, wie z. B. in Calderon's „Amor und Psyche" Amor Christus und Psyche den Glauben bedeutet. Die historischen Personen, die hier und da vorkommen, erhalten auch fast immer eine über ihre nächste Erscheinung hinausgehende Bedeutung, und werden mithin gleichfalls allegorisch.

Es wird angemessen sein, hier durch ein Verzeichniß der am häufigsten wiederkehrenden Figuren einen allgemeinen Begriff von dem Personal der Frohnleichnams-Spiele zu geben.

Der ewige Vater, der himmlische König, der göttliche Fürst.

Die Allmacht.
Die Weisheit.
Die göttliche Liebe.
Die Gnade.
Die Gerechtigkeit.
Die Barmherzigkeit.

Christus, in verschiednen Gestalten, z. B. als guter Hirt, als Kreuzritter u. s. w.

Der Bräutigam, d. i. Christus, der nach dem Hohenliede um seine Braut, die Kirche, freit.

Die heilige Jungfrau.

Der Teufel oder Lucifer.

Der Schatten als Symbol der Schuld.

Die Sünde.

Der Mensch. Das Menschengeschlecht.

Die Seele.

Der Verstand.

Der Wille.

Die Willkühr (albedrio).

Die Sorgfalt (cuidado).

Der Eifer.

Der Stolz.

Der Neid.

Die Eitelkeit.

Der Gedanke (meistens als Narr oder Spaßmacher).

Die Unwissenheit.

Der Zweifel.

Der Glaube und der Unglaube.

Die Thorheit.

Die Hoffnung.

Der Trost.

Die Kirche.

Das natürliche und das geschriebene Gesetz.

Der Götzendienst.

Das Judenthum oder die Synagoge.

Der Alkoran oder Muhamedanismus.

Die Ketzerei und die Apostasie.

Der Atheismus.

Die sieben Sacramente.

Die Welt.

Die vier Welttheile.

Die Natur.

Das Licht, meist als Symbol der Gnade.

Die Finsterniß.

Der Schlaf und der Traum.

Der Tod.

Die Zeit.

Die Jahres- und Tageszeiten.

Die verschiedenen Länder der Erde.

Die vier Elemente.

Die Pflanzen, und unter ihnen besonders die Aehre und die Rebe, weil sie das Brod und den Wein für den Tisch des Herren liefern.

Die fünf Sinne.

Die Patriarchen, Propheten und Apostel und deren Attribute, z. B. der Adler des Johannes.

Die Engel und Erzengel.

Daß die gewöhnliche Zeitrechnung nicht berücksichtigt wird und z. B. die Propheten ohne Weiteres mit den Aposteln zugleich auftreten können, versteht sich von selbst. Von Anachronismen, die der Unverstand hier getadelt hat, kann gar nicht die Rede sein, da diese Dichtungen auf einem Gebiete spielen, auf dem jede Zeitgränze aufgehoben ist.

Die höchste Vollendung und kunstvollste Ausbildung hat das **Auto sacramental** durch Calderon erhalten. Bei Lope de Vega, zu dessen derartigen Stücken wir uns jetzt

im Besonderen wenden, erscheint dasselbe noch in einer weniger entwickelten Gestalt. Die Allegorie ist bei ihm oft noch in derber Unmittelbarkeit gefaßt und ohne Tiefe der Psychologie; man vermißt noch jenen Reichthum und jene Feinheit sinnbildlicher Beziehungen, jenen tiefsinnigen Mysticismus, womit sein Nachfolger allen Erscheinungen den Stempel des Begriffs aufzudrücken und das ganze Weltall geistig zu verklären wußte. Dagegen ist Lope aber auch weniger in Gefahr, in den Fehler der Trockenheit und kalten Berechnung zu verfallen, zu dem das allzu weit getriebene Allegorienspiel verleiten konnte. Er steht noch mehr auf dem Standpunkt der Naivetät und unmittelbaren Poesie; und wenn wir den späteren Dichter auch in einem vorgerückteren Stadium der Kunst erblicken, so fesselt uns der frühere dagegen durch mehr Frische und Natürlichkeit.

Die Aufgabe, eine nähere Anschauung von dem Wesen der Lope'schen Autos zu gewähren, läßt sich am besten durch eine Analyse von einzelnen derselben lösen.

Das Frohnleichnamspiel, das wir zunächst wählen, führt den Titel „die Reise der Seele.“ Der dem eigentlichen Stücke voraufgehende Gesang, der die Hostie und den Kelch verherrlicht, und die Loa, welche keinen direkten Bezug auf das Folgende hat, können füglich übergangen werden. Im Beginn des Auto's treten die Seele als weißgekleidete Jungfrau, die Erinnerung als rüstiger und wohlgebildeter Jüngling, und der Wille in bäurischer Tracht auf.

Die Seele: Die Zeit ist gekommen, wo ich mich auf dem Meer des menschlichen Lebens nach dem himm-

lichen Zion einschiffen muß; hier seh' ich die Küste der Jugend vor mir liegen, und ich will jetzt ein Fahrzeug suchen, um die Reise anzutreten.

Die Erinnerung. Seele, von Gott nach seinem Bilde geschaffen, bedenke, daß es für die Fahrt durchs Menschenleben zwei Häfen und zwei Landungsplätze gibt; der eine Weg führt über glatte Fluth zwischen reizenden Küsten zum Verderben, der andere durch ein Meer von Thränen zum glorreichen Ziel.

Der Wille verweist der Erinnerung ihre unnützen Ermahnungen und räth, den schönen und bequemen Weg einzuschlagen. Die Seele schwankt, unschlüssig, welchem Rathschlag sie folgen solle. Da treten der Teufel, als Schiffsherr, die Eigenliebe, das Begehren und andere Laster, als Matrosen, auf und singen: „Heute sticht das Schiff der Freude in das spiegelglatte Meere; ein günstiger Wind schwellt die Segel; wer fährt mit?" Der Teufel entwirft eine glänzende Schilderung von der Schönheit des Landes, wohin das Schiff steure. Die Erinnerung warnt gegen den Trug, wird aber durch ein neues, noch süßeres Lied eingeschläfert und sinkt betäubt am Strande nieder, während die Seele und der Wille das Schiff besteigen. Die Vernunft tritt auf, die Entschlafene zu wecken und Beide vereint rufen der Seele zu, umzukehren; aber ihre Stimmen verhallen in dem Lärmen der Matrosen, die eben die Anker lichten. Gleich darauf erblickt man das Schiff schon auf hoher See; der Stolz führt das Steuer, die sieben Todsünden rudern; an glänzender Tafel auf dem Verdeck, zwischen fröhlichen Herren und Damen, von einem Sängerchor umgeben, sitzt die Seele. Die Vernunft er-

mahnt die Bethörte nochmals, ihres Heiles zu gedenken und das Schiff der Buße zu besteigen, das sie allein vom Untergange retten könne; aber die Seele will nicht hören, bis Christus selbst, als Herr dieses Schiffs, von dienenden Engeln umgeben, erscheint und ihr verheißt, sie, wenn sie ihn reuig lieben wolle, in den Hafen des Heils zu führen Dem göttlichen Rufe ist nicht zu widerstehen und die Verirrte beschließt, ihm zu folgen. Man erblickt das Schiff der Buße, in dessen Mitte als Hauptmast ein Kreuz aufgepflanzt ist; die Wimpeln sind mit goldenen Kelchen geschmückt; die Leidenswerkzeuge bilden das Takelwerk; auf dem Verdeck befindet sich das heilige Grab und vor ihm knieend die büßende Magdalena; am Compaß sitzt St. Petrus; zur Leuchte dient ein goldener, weithin strahlender Kelch. Die Seele tritt im Bußgewande auf und kniet reuig vor dem Herrn nieder, der sie huldreich aufnimmt, ihr, wenn sie wahrhaft Buße thue, Vergebung verheißt und sie auf das Unterpfand seiner Gnade, das Sacrament des Altars, verweist.

Das zweite Auto, dessen Inhalt wir darlegen wollen, **Las aventuras del Hombre**, beginnt mit der Vertreibung aus dem Paradiese. Der Engel mit dem Flammenschwerte verfolgt den Menschen, hält ihm mit strafenden Worten seine Schuld vor und verschließt die Pforten Edens hinter ihm. Der Verbannte sieht sich in eine grauenhafte Einöde hinausgestoßen, wo rauhe Felsen seine Füße zerschneiden, Abgründe ihn zu verschlingen drohen und furchtbare Schreckgestalten ihn ängstigen. Bei dieser Scene scheint dem Dichter der Anfang von Dante's göttlicher Comödie vorgeschwebt zu haben Der Mensch irrt hülflos verzwei-

felnd umher und geräth immer tiefer in die pfadlose Wildniß hinein. Da tritt eine Gestalt zu ihm, die ihn anfänglich erschreckt, aber bald durch milde und ermuthigende Worte aufzurichten sucht, indem sie zu ihm spricht: „Ich bin der Trost, von Gott gesandt, um dir zum Begleiter zu dienen; denn der Herr zürnt dir zwar wegen deiner Schuld, aber als liebender Vater will er die Züchtigung mildern; wenn ein Weib die Ursache deines Falles und deiner Verbannung ist, so soll einst ein anderes dich wieder emporheben und dir die Thore deiner Heimath öffnen; wenn eine Speise dich zur Schuld verführt hat, so soll einst eine andere dich mit dem Himmel versöhnen; bis dahin laß dich von mir durch's Leben geleiten!" Beide setzen nun vereint ihre Wanderung fort. Sie kommen an einen prachtvoll erleuchteten Pallast, aus dem ihnen fröhliche Musik entgegenschallt. Dort thront die „Thorheit der Welt" als Königin. Eine Schaar von Fröhlichen umschwärmt tanzend und singend die Fremdlinge und fordert sie auf, in das Schloß zu treten. Der Trost warnt den Menschen, aber dieser läßt sich bethören und nimmt die angebotene Gastfreundschaft an. Die Königin empfängt ihn mit Freuden und befiehlt der Eitelkeit und der Prahlerei, das Zimmer des Trugs prachtvoll für ihn zu schmücken, der Sinnlichkeit, ihm einen Liebestrank zu bereiten, dem Traum, ihn mit reizenden Bildern zu umgaukeln, der Neugier und der Lüge, für seine Unterhaltung zu sorgen. Das neue Leben unter Thorheiten und Sinnengenüssen beginnt, aber der Mensch, von höherem Drange beseelt, wird seiner bald überdrüssig und verläßt das Schloß. Wie er seine Wanderung fortsetzt, überfallen ihn die Zeit, der Tod und die

Sünde, als Räuber, nehmen ihn gefangen und überliefern ihn der Schuld, die alle Erdgeborenen in ihre Banden schlägt. Jammernd, mit Ketten beladen, liegt der Mensch im Kerker. Der Trost verweist ihn auf den Heiland, der kommen werde, um ihn aus der Haft zu erlösen. „Komm, göttliches Licht der Welt, erleuchte und führe mich, denn ohne dich ist Alles Irrthum, mit dir Alles Wahrheit. Ich bin ein armer Pilger, vom Pfade des Heils verirrt. Komm, himmlischer Morgenstern, heilige Aurora! Der Thränenthau, der meine Augen netzt, ist mir ein Zeichen, daß du anbrechen wirst. O ersehnter Morgen, laß mich nicht von ewiger Nacht verschlungen werden, bevor ich deine Strahlen erblicke!“ Die Wände des Kerkers öffnen sich; die heilige Jungfrau, mit dem Drachen zu ihren Füßen geschmiegt, erscheint und gießt milden Trost in die Seele des Gefangnen, der nun beruhigt entschläft. Während er schlummernd daliegt, steigt die göttliche Liebe auf einer Leiter vom Himmel nieder und verkündigt ihm, die Stunde der Erlösung sei gekommen. Die Thüren des Gefängnisses springen auf und der Mensch wird von seinem himmlischen Führer aufgefordert, mit ihm ein Schiff zu besteigen, das ihn in den Hafen des ewigen Heils führen werde. Der Tod und die Sünde entfliehen; die Schuld erscheint verklärt und im lichten Gewande. Am Schlusse sieht man das Schiff (der Kirche) und auf ihm einen Altar mit Kelch und Hostie, vor dem der Mensch kniet.

Die göttliche Liebe. Sieh hier den Preis, durch den deine Erlösung erkauft ist.

Der Mensch. O himmlisches Brod, o unermeßliche Größe Gottes in so kleiner Gestalt, wie soll ich dir danken?

Die Liebe. Durch den Glauben, damit du die göttliche Gnade und zuletzt das ewige Heil verdienst.

Das **Auto de la puente del Mundo** beginnt mit einer Unterredung zwischen der Welt, dem Stolz und dem Fürsten der Finsterniß über die Ankunft Christi, der als Ritter vom Kreuze erscheinen soll, um die Seele aus der Knechtschaft der Sünde zu befreien. Der Fürst der Finsterniß hat eine Brücke gebaut, die Jeder überschreiten muß, der in die Welt eingehen will. Zum Aufseher darüber ist Leviathan bestellt, mit dem Befehl, Niemandem den Uebergang zu gestatten, der sich nicht zum Sclaven des Bösen bekenne. Adam nnd Eva erfüllen die Bedingung, ebenso wie die folgenden Geschlechter der Menschen. Aber eine Jungfrau, reiner als die weißeste Taube — so wird dem Fürsten der Finsterniß berichtet — ist in die Welt eingegangen, ohne die Huldigung zu leisten; denn als sie ihren Namen genannt hat, ist Leviathau entkräftet zu Boden gesunken. Die göttliche Liebe erscheint und ruft mit süßem Gesange den ersehnten Retter, den Kreuzritter, herbei. Dieser erscheint in voller Rüstung, in den Händen eine mit dem Kreuz geschmückte Lanze, am Arme einen Schild, auf dem die Passionswerkzeuge abgebildet sind, und beginnt den Kampf für die Erlösung der Menschheit. Leviathan sinkt, von dem Glanze des göttlichen Kämpfers geblendet, kraftlos zur Erde, die Seele wird aus der Gefangenschaft befreit und der Sieger schlägt neben der Brücke, die in die Knechtschaft der Sünde führte, eine andere, auf der das Menschengeschlecht in den Himmel gelangen kann.

El Heredero del Cielo. Der himmlische Gutsherr hat einen Weinberg, der ihm vor allen lieb ist, dem Prie-

sterthum und dem hebräischen Volke in Pacht gegeben, die Liebe zu Gott und zum Nächsten zu Aufsehern darüber bestellt, und ihnen allen die sorgsamste Pflege des anvertrauten Gutes empfohlen. Aber den Pächtern wird die strenge Bewachung lästig, sie vertreiben die von dem Herrn eingesetzten Hüter, denken nur daran, in Freude und Sinnenlust zu leben und rufen die Idolatrie herbei, um mit ihr unter ausschweifenden Festen und götzendienerischen Bräuchen den Besitz des Weinberges zu theilen. Nach einiger Zeit kehrt der Gutsherr zurück, um nachzusehen, wie es um sein Besitzthum stehe; aber kaum hat er sich demselben genähert, so vernimmt er blasphemische Gesänge, und als er eintritt, wird er Zeuge eines bacchantischen Festes, bei dem die Weinreben von den Tritten der Tanzenden zerknickt werden. Er sendet den Jesaias und Jeremias, die als Diener mit ihm gekommen sind, um den Zins einzufordern, aber diese werden von der ausgelassenen Rotte mit Hohn empfangen, und als sie dem Priesterthum und dem jüdischen Volke Strafreden über ihre Gottlosigkeit halten, zum Tode fortgeschleppt. Johannes der Täufer tritt auf und predigt Buße, da das Reich Gottes nahe sei und der Sohn des Herrn, der Erbe des Himmels, bald erscheinen und den zerstörten Weinberg wiederherstellen werde. Aber auch er unterliegt. Endlich kommt der verheißene Sohn selbst, um die Verirrten zu ihrer Pflicht zurückzuführen und die Pflanzung von Neuem in Stand zu setzen; doch findet er eben so wenig Gehör wie seine Vorläufer und wird unter Martern zur Hinrichtung geführt. Die Erde bebt, die Natur hüllt sich in Trauer, selbst das heidnische Volk wird von dem Leiden des Schuldlosen gerührt. Die Bühne öffnet sich;

man erblickt den Jesaias mit zersägtem Leibe, den enthaupteten Johannes und zwischen Beiden den Erben des Himmels, am Kreuze hangend; der Herr aber spricht mit Donnerworten: „Sonne, hülle dich in Finsterniß! zertheile dich, Tempelvorhang! Ihr Engel, weint, daß man meinen Sohn so ruchlos aus dem Weinberge gerissen und zu martervollem Tode geführt hat! Doch du, rebellisches und undankbares Israel, zittre vor meiner Rache, denn deinen Tempel will ich zertrümmern, so daß nicht Stein auf Stein bleibt, und deine Stadt der Erde gleich machen; meinen geliebten Weinberg aber, meine heilige Kirche, werde ich dem heidnischen Volke übergeben, das Mitleid mit meinem Sohne gehabt hat und den Götzendienst verlassen will, um das Gesetz meiner Gnade zu befolgen; das Blut der Märtyrer und heiligen Jungfrauen soll diesen Weinberg befruchten, und zum Unterpfand meiner Gnade soll ihm der Leib meines Sohnes bleiben."

Um auch von den Autos ein Beispiel zu geben, welche nicht zu den Sacramentsspielen zu zählen sind, da sie keinen Bezug auf das Mahl des Heern, sondern nur einen allgemeinreligiösen Inhalt haben, führen wir noch den Scenengang eines Stücks an, in dem die Geschichte vom verlornen Sohn behandelt ist. Dieses kleine, in den Peregrino eingeschaltete, Auto ist, wenn man der dort befindlichen Angabe trauen darf, am Feste des h. Jakob aufgeführt worden. Im Beginn desselben unterredet sich der junge Damasceno mit seinem Pagen, der Jugend, welche ihm den Aufenthlt im Hause seines Vaters als trübselig schildert und ihn antreibt, in's fröhliche Leben hinauszuziehen. Der Jüngling läßt sich verleiten, und bittet den Vater,

ihm sein Erbtheil auszuzahlen, damit er auf Reisen gehen könne; dieser will den Sohn, den er vor allen seinen Kindern liebt, nur ungern ziehen lassen, gibt aber zuletzt seine Einwilligung. Bald sieht man den Damasceno in fröhlichem Aufzuge die Welt durchreisen, von einem zahlreichen Gefolge begleitet, unter dem sich auch die Ausschweifung, die Lust, die Thorheit, die Schmeichelei und andere Laster befinden. Die lustige Gesellschaft kehrt in dem Hause der Schwelgerei ein und feiert dort unter Tänzen und Gesängen eine Orgie, bei welcher das Spiel, in der Tracht eines Harlekins, den Lustigmacher abgibt. Wir werden von diesem, mit wahrem Humor geschilderten, Feste auf die Trift eines Hirten und zu einer jener idyllischen Scenen versetzt, deren Schilderung dem Lope immer so vorzüglich gelang. Nach einigen episodischen Auftritten erscheint Damasceno, aller seiner Habe und selbst seiner Kleider beraubt, und bittet um ein Unterkommen. Der mitleidige Hirt nimmt ihn unter seine Knechte auf, und der verirrte Jüngling sucht nun, voll Scham über seine Vergehungen, diese durch Buße und treue Arbeit wieder gut zu machen. Zuletzt kehrt er reuig und um Vergebung flehend in's Elternhaus zurück und wird von dem Vater mit tausend Freudenbezeugungen empfangen. Ein anderer der Söhne verwundert sich, daß dem Gefallenen mehr Huld zu Theil werde, als ihm, der doch nie vom rechten Pfade gewichen; der Vater aber bescheidet ihn mit der Antwort: die größte Freude, die ein Vaterherz empfinden könne, sei die über die Rückkehr eines verlornen Sohnes.

Als Beispiel eines **Auto al nacimiento** möge das Stück **El Tirano castigado** dienen. Zuerst treten die

Neid und die Bosheit auf und berathen sich über die neuen Mittel, die sie anwenden wollen, um der Menschheit zu schaden. Dann erscheint Lucifer auf einem feurigen Throne, von den übrigen gefallenen Engeln umgeben, zu seinen Füßen das Menschengeschlecht in Ketten; er rühmt sich seiner Herrschaft, die sich durch die erste Schuld des Menschen über die ganze Erde verbreitet habe, und ruft die höllischen Geister zu neuen Kämpfen gegen den Himmel auf. Das Menschengeschlecht bekennt seine Schuld, spricht aber zugleich seine Hoffnung auf den zu erwartenden Heiland aus, der es aus dem Bann der Sünde erlösen werde. Hierüber geräth Lucifer in Wuth; er setzt den Fuß auf die Brust seines Gefangenen und läßt ihn in einen düstern Kerker führen; dieser aber verkündigt ihm im Abgehen, daß bald ein Mächtigerer dem Reich der Hölle ein Ende machen werde. Satan tritt bestürzt auf und spricht zu dem Fürsten der Finsterniß: „Verlaß, mächtiger Lucifer, die Ufer des Cocytus und den Stygischen Sumpf, laß das wüste Getöse deines thränenvollen Reiches verstummen, laß deine Furien ihre Geißeln inne halten und alle deine Verdammten meinen Worten ein Ohr leihen.“

Lucifer. Was gibt es, Satan? Oeffnet sich der Himmel und träufeln die Wolken jenen Thau herab, nach dem die Welt schmachtet? Nimmt der Löwe die Gestalt des Lammes an? Kommt der ewige Moses in seinem Körbchen auf dem wasserreichen Strom herabgeschwommen, der das Meer der Gnade ist? Hat sich im Osten der Regenbogen der Gnade und des Friedens gezeigt? Brachte die zarte Taube den grünenden Oelzweig zur Arche und mir die traurige Cypresse? Ist jenes mächtige Weib geboren,

das den Fuß auf meinen stolzen Nacken setzen soll, jene Jungfrau, welche die Mutter eben dessen werden soll, der ihr Vater ist? — Du sprichst nicht? Rede, und sollte es auch mein Todesspruch sein!

S a t a n. Diese Nacht sah ich den Himmel sich öffnen und aus seinem Schooße, von strahlendem Licht und tausend schönen Seraphim umgeben, die ewige Weisheit herabsteigen. Sie hatte die Gestalt des Erzengels Gabriel angenommen und schwebte, auf beide Sphären blendenden Glanz verstreuend, zur Erde nieder, wo sie über Nazareth den Flug anhielt und sich zur Gattin des Joseph herabließ. Was sie dort that und sprach, vermocht' ich nicht zu sehen und zu hören, denn ich war geblendet und betäubt.

Lucifer schäumt vor Wuth über diese Nachricht und beschließt, durch neue Ränke dem Heil der Menschheit entgegenzuarbeiten. Man erblickt das Menschengeschlecht, klagend und den Himmel um Erlösung anflehend, in seinem Kerker; die P r o p h e z e i u n g, in Gestalt einer Zigeunerin, tritt auf und verkündigt ihm das zu erwartende Heil. Die Scene wird dann nach Bethlehem verlegt. Joseph und Maria kommen in ärmlichem Aufzuge an und klopfen an mehrere Häuser ihrer Verwandten, um ein Unterkommen zu suchen; aber Lucifer und Satan flüstern den Hauseigenthümern zu, sie nicht einzulassen; die Thüren werden vor ihnen geschlossen und es bleibt ihnen zuletzt nichts übrig, als in einem ärmlichen Stall ein Obdach zu suchen. Die folgenden Auftritte spielen unter Hirten und haben im Anfang einen ganz profanen Charakter, indem sie die Liebschaften und Zänkereien unter denselben schildern; dann erscheint ein Engel, stimmt das Gloria in ex-

celsis Deo an, kündigt die Geburt des Heilandes an und fordert die Hirten auf, den Neugebornen anzubeten. Man sieht hierauf Maria, vor dem Christkinde knieend. Sie betet ein Sonett, und Joseph vereinigt sodann seine Gebete mit den ihrigen. Die Hirten nahen sich anbetend, dem göttlichen Knaben Geschenke darbringend, und die Prophezeihung führt das Menschengeschlecht herbei, um ihm die Erfüllung seiner Weissagung zu zeigen. „Königin des Himmels, Herrin der Menschen und der Engel; weiße Lilie des Thales, unbefleckt von jedem Makel der Schuld; leuchtender Morgenstern, den die Finsterniß der Sünde nie zu verdunkeln vermochte; Spiegel, in dem der ewige Vater sein göttliches Bild betrachtet; du bringst den Frieden nach dem langen Kampfe!" Während die um die Krippe Versammelten einen frommen Gesang anstimmen, in den die Engel einfallen, tritt Lucifer in ohnmächtigem Grimm auf und will einen Angriff auf den Neugebornen machen; aber als er die Schwelle überschreiten will, wird er von der göttlichen Gegenwart überwältigt und muß sich besiegt zu den Füßen der heiligen Jungfrau schmiegen. Mit dieser Demüthigung Lucifer's endigt das Weihnachtsspiel.

Es war unerläßlich, den Inhalt einiger Autos darzulegen, weil nur so ein ungefährer Begriff von der Beschaffenheit dieser, allen übrigen Schauspielgattungen so unähnlichen, Stücke gegeben werden konnte. Aber freilich erscheint in solchen Inhaltsübersichten nur das nackte Skelett der äußeren Handlung, das sich oft seltsam genug ausnehmen muß. Der blendende Glanz der Poesie, die Fülle der das Ganze durchziehenden, das Fernste mit dem Näch-

sten verknüpfenden, symbolischen Beziehungen, die tiefen Blicke in die Menschenseele und in die Geheimnisse der Schöpfung — kurz alles das, was diesen wunderbaren Dichtungen erst die eigentliche Bedeutung gibt und den unvergänglichen Werth sichert, kann nur aus der Lesung der Werke selbst klar werden.

In eine unendlich verschiedene Sphäre wird man versetzt, wenn man von den Autos zu den Entremeses übergeht. Diese kleinen burlesken Darstellungen, oft nur abgerissene Scenen ganz ohne dramatisches Interesse, sind von dem rastlos producirenden Dichter ohne Zweifel in wenigen flüchtigen Augenblicken hervorgebracht worden; allein treffliche Züge von der Art, wie sie in dieser Gattung überhaupt Platz finden können, wußte seine eilfertige Feder auch hier wie im Fluge hinzuwerfen. An kecken Scherzen und belustigenden Situationen ist kein Mangel, und die Thorheiten und Lächerlichkeiten der Menschen werden auf's launigste und mit ächter Komik gegeißelt. Nur Feinheit des Scherzes darf man nicht in einer Gattung von Stücken suchen, die sich ihrem Wesen nach durchaus im Gebiete des Burlesken bewegt, vor Allem darauf ausgeht, kräftig zu ergötzen, und zu diesem Zweck hier und da selbst zügellose Possenreißerei nicht verschmäht.

Lope's Loas sind fast sämmtlich nur Monologe, nicht kleine, auf das Hauptstück vorbereitende Dramen, wie sie, später hier und da vorkommen. Diese Monologe, die meistens zu dem folgenden Schauspiel nur in ganz loser Relation stehen, enthalten theils Erzählungen und Schwänke, theils Allegorien über die Beziehungen zwischen Autor und Publicum, theils muntere Anreden an die Zuhörer und

vergleichen. Ihr literarischer Werth ist meistens nur gering und sie scheinen ihr Entstehen mehr der Convenienz und dem Begehren der Theaterdirectoren, als dem Triebe des Dichters zu verdanken.

Die Betrachtung der Werke des Lope de Vega, die, wie weitläuftig sie auch ausgefallen ist, doch in einem Buche, das die ganze Schauspielliteratur der Spanier in seinen Kreis zieht, noch bei Weitem nicht mit erschöpfender Ausführlichkeit angestellt werden konnte, ist hier abzubrechen, damit auch für die Leistungen der zahlreichen Nebenbuhler dieses Dichters noch Raum offen bleibe. Denn obgleich durch Letzteren eine solche Fülle vielgestaltiger und verschiedenartiger Dramen erschlossen war, daß die spanische Bühne für ein ganzes Jahrhundert daran hätte genug haben können, so wollte der schöpferische Drang der Zeit sich doch noch durch mannigfache sonstige Werke und durch viele andere Individuen offenbaren. Bei Weitem nicht alle diese Dramatiker sind, wie man glauben könnte, als Nachahmer des Lope de Vega anzusehen; vielmehr behaupten viele derselben eine unabhängige Stellung und einen individuellen Charakter, der nicht verkannt werden kann, sobald man nur nicht an der äußeren Form kleben bleibt, die freilich den allgemeinen Grundzügen nach in allen spanischen Schauspielen dieser Zeit dieselbe ist.

Wir haben unsere Aufmerksamkeit zu nächst verschiedenen Dichtern zuzuwenden, die gleichzeitig mit Lope de Vega den nämlichen Weg zur Umgestaltung und Ausbil-

dung des spanischen Schauspiels einschlugen. Der Uebergang zu diesen wird am besten durch den Cervantes vermittelt, welcher, nachdem er von der wunderwürdigen Wirksamkeit des berühmteren Autors gesprochen hat, fortfährt:

„Aber deshalb, da Gott nicht Allen Alles gibt, werde der Werth der Arbeiten des Doctors Ramon, welche nach denen des großen Lope die zahlreichsten waren, nicht verkannt. Die überaus kunstreichen Erfindungen des Licenciaten Miguel Sanchez, die Gravität des Doctors Mira de Mescua, der vorzügliche Zierde unserer Nation, bleiben hoch geschätzt, und ebenso die Sinnigkeit und die unzähligen geistvollen Einfälle des Canonicus Tarrega; die Anmuth nud Süßigkeit des Don Guillen de Castro die Feinheit des Aguilar; die Pracht, das Gepränge, der Pomp und die Grandezza der Schauspiele des Luis Velez de Guevara, so wie die Comödien jenes sinnreichen Kopfes, des Don Antonio de Galarza, mit denen es jetzt ein Ende hat [143]), und die, welche wir nach den „Betrügereien Amor's“ von Gaspar de Avila noch erwarten dürfen. Alle diese und noch einige Andere haben dem großen Lope bei der Aufrichtung des großen Gebäudes der spanischen Comödie geholfen.“

Diesen Namen sind noch viele andere hierher gehörige hinzuzufügen, die am geeigneten Orte genannt werden sollen. Zunächst richtet sich unser Blick auf eine Gruppe von Va-

143) So wird diese oft mißverstandene Stelle richtig übersetzt. **Estar en jerga** sagt man von Dingen, welche angefangen, aber nicht zu Ende gebracht worden sind. Die Erklärung davon siehe weiter unten.

lencianischen Dramatikern, zu welcher mehrere der von Cervantes hervorgehobenen Dichter gehören [144]).

[144]) Die, freilich nur sehr dürftigen, Notizen über die Theaterdichter von Valencia, die wir im Folgenden haben benutzen können, finden sich in den Werken: Biblioteca Valentina por Josef Rodriguez con la Continuacion de Ignacio Savalls. Valencia, 1747. fol. — Escritores del Reyno de Valencia desde el año 1238 hasta el de 1747 por Vicente Ximeno T. I y II. Valencia, 1747. — Biblioteca Valenciana de los Escritores que florecieron hasta nuestros dias, con adiciones y enmiendas à la de D. Vicente Ximeno, por D. Justo Pastor Fustér. 2 tomos. fol. Valencia, 1827—30. — Eine Auswahl von Schauspielen dieser Dichter ist in folgenden beiden äußerst seltnen Bänden enthalten, deren Inhaltsverzeichniß wir vollständig mittheilen:

Doze Comedias de cuatro Poetas naturales de Valencia. Valencia, 1608. Barcelona, 1609 und Madrid, 1614.

El Prado de Valencia.
El Esposo fingido.
El cerco de Rodas.
La perseguida Amaltea.
La sangre leal de los Montañeses de Navarra.
Las suertes trocadas y torneo venturoso.
} del Canónigo Tarrega.

La Gitana melancolica.
La nuera humilde.
Los Amantes de Cartago.
} de Gaspar Aguilar.

El Amor constante.
El Cavallero bobo.
} de Guillen de Castro.

El Hijo obediente, de Miguel Beneyto.

Norte de la Poesia Española ilustrado del Sol de doze Comedias (que forman segunda parte de laureados Poetas Valencianos) ,y de doze escogidas Loas. Sacado a luz por Aurelio Mey. Valencia, 1616.

El marido asegurado, de D. Carlos Boyl Vives de Canesmas.
El cerco de Pavia, del Canónigo Tarrega.
La fundacion de la orden de N. Señora de la merced, del mismo.

In dem reichen und blühenden Valencia, das, wie wir sahen, schon von Alters her eine stehende Bühne besaß und etwa gleichzeitig mit der Errichtung der Theater de la Cruz und del Principe in Madrid ein neues, besser eingerichtetes Schauspiellocal, den **Corral de la Olivera**, erhielt, scheint das Drama schon bald nach dem Auftreten des Virues dieselbe Gestalt gewonnen und die nämlichen Formen angenommen zu haben, welche es während seiner ganzen Blüthenperiode beibehielt. Diese Formen waren durch den bisherigen Entwicklungsgang der dramatischen Literatur so sehr vorbereitet und nahe gelegt, daß man nicht zu supponiren braucht, dieselben seien von Madrid nach Valencia eingewandert und von den Dichtern der letztern Stadt erst adoptirt worden, nachdem sie mit den Werken des Lope de Vega Bekanntschaft gemacht. Eine historische Notiz wenigstens, auf welche diese Annahme gegründet werden könnte, ist nicht vorhanden. Eher ließe sich muthmaßen, Lope de Vega, der sich, wie in seiner Biographie klar wurde, in den Jahren zwischen 1588 und 1595 in Valencia aufhielt, sei durch die dort gesehenen Stücke angeregt worden, das Schauspiel in ähnlicher Weise zu bearbeiten

La duquesa constante, del mismo.
El triumfante Martirio de S. Vicente, de Ricardo de Turia.
La belligera Española, del mismo.
La burladora burlada, del mismo.
La fe pagada, del mismo.
El mercader amante. } por Gaspar Aguilar.
La fuerza del interes. } por Gaspar Aguilar.
La suerte sin esperanza. } por Gaspar Aguilar.
El gran Patriarca D. Juan de Ribera. } por Gaspar Aguilar.

und die neue Form des Drama's auf die Bühne von Madrid zu verpflanzen.

Ein Vereinigungspunkt für die Schöngeister von Valencia war die Akademie **de los Nocturnos**, welche die erste ihrer, für wissenschaftliche Vorträge und poetische Mittheilungen bestimmten, Zusammenkünfte am 4. Oktober 1591 hielt. [145]). Unter den Mitgliedern dieser Versammlung, deren Verzeichniß noch vollständig vorhanden ist, werden die vorzüglichsten derjenigen Dichter genannt, welche damals die Valencianischen Bühnen mit Schauspielen versahen, nämlich Tarrega, Aguilar, Boyl, Ferrer, Beneyto und Guillen de Castro. Diese Männer, namentlich die beiden ersten und der letzte, erfreuten sich zu ihrer Zeit einer bedeutenden Celebrität, wie aus den vielfachen Lobeserhebungen hervorgeht, die ihnen von gleichzeitigen Schriftstellern gespendet werden [146]); seitdem aber sind sie so gänzlich in Vergessenheit gerathen, daß sie, mit Ausnahme des Guillen de Castro, seit zwei Jahrhunderten vielleicht hier zum ersten Mal wieder genannt werden.

Franicsco Tarrega, Doctor der Theologie und Canonicus zu Valencia, scheint, da er schon 1591 einen Ehrenplatz in der erwähnten literarischen Gesellschaft einnahm, sich schon vor diesem Jahre als Dichter hervorgethan zu haben. Sein Ruhm ist von Vicente Mariner in einem pomphaften lateinischen Lobgedicht besungen worden, das

[145]) S. **Notas de Cerda à la Diana enamorada de Gil Polo. Madrid, 1802.** S. 515 ff.

[146]) S. Lope de Vega **Arcadia** B. V. — **Dorotea** B. V. — **Laurel de Apolo. — Cervantes, Viage al Parnaso. — Rojas, Loa de la Comedia.**

sich indessen in ganz allgemeinen Phrasen bewegt und über seine Lebensverhältnisse keine Auskunft gibt. Seine Schauspiele gehörten gegen Ende des sechszehnten und in den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts zu den beliebten. Sie können mit denen Lope de Vega in keiner Art concurriren; es fehlt ihnen an Genialität der Erfindung und an hervorstechender Originalität; aber sie sind mehrentheils glücklich ersonnen, mit großer technischer Gewandtheit durchgeführt, und beschäftigen die Aufmerksamkeit in angenehmer Weise. Besonders gern gesehen war seine Comödie **La Enemiga favorable**, deren auch Cervantes im Don Quioste rühmend erwähnt. Der Inhalt derselben ist in der Kürze folgender. Die Königin Irene, die ihren Gemahl, den König, aufs leidenschaftlichste liebt, fügt der Gräfin Laura, die ihr Ursache zur Eifersucht gegeben hat, eine gröbliche Beleidigung zu. Diese, um sich zu rächen, bestimmt ihren Geliebten, Belisardo, die Königin fälschlich des Ehebruchs mit dem Herzog Norandino anzuklagen. Belisardo führt den Anschlag aus, indem er die Gunstbezeugungen, welche Irene dem Herzog wegen seiner Verdienste widerfahren läßt, vor dem König in ein falsches Licht zu rücken weiß. Es wird ein Kampf angeordnet, der als Gottesgericht die Schuld oder Unschuld der Königin darthun soll. Der Ankläger, dessen Name nicht bekannt geworden ist, erscheint mit geschlossenem Visir an den Schranken und fordert diejenigen zum Zweikampfe heraus, die seine Beschuldigung für unwahr halten sollten. Da treten auf einmal drei Ritter, gleichfalls mit verhülltem Gesicht, hervor und erklären sich bereit, die Ehre der Königin zu vertheidigen. Der eine ist der Herzog Norandino;

der Zweite der König, der noch immer nicht vollkommen von der Schuld seiner Gemahlin überzeugt ist; der Dritte Laura, deren Gewissen sich inzwischen geregt hat und die nun, voll Reue über ihren Schritt, selbst mit eigner Lebensgefahr, Irenens Ehre retten will. Die Königin, von den Kampfrichtern aufgefordert, einen von den drei Rittern zu ihrem Vertheidiger zu bestimmen, wählt Laura, als den schwächsten unter den Dreien, weil sie in dem Ankläger ihren Gemahl vermuthet und als treue und liebende Gattin diesen in möglichst geringe Gefahr bringen will. Eben erschallt das Signal zum Angriff, als vom Thurm das Ave Maria gehört wird; Alle knieen zum Gebete nieder und in diesem Moment enthüllt sich Laura, verkündet die Unschuld der Königin und fordert den Ankläger auf, ihrer Aussage beizustimmen, indem sie ihm unter dieser Bedingung ihre Hand zusagt. Belisardo willigt ein, die Königin steht von jedem Verdacht gereinigt da und Alle, sich gegenseitig verzeihend, umarmen sich.

In diesem durchaus lobenswerthen Stücke verdient eben so die feine Zeichnung der Charaktere, namentlich des Königs, der Königin und der Laura, wie die Kunst, mit der das Interesse von Anfang bis zu Ende aufrecht erhalten wird, unbedingte Anerkennung. An ähnlichen Vorzügen haben denn auch die übrigen Comödien des Tarrega mehr oder minder Theil. Außer den neun Dramen von ihm, die sich in der oben angeführten Sammlung finden, werden (von Lorenzo Gracian, in seiner **Arte del Ingenio**) noch zwei andere erwähnt, **La gallarda Irene** und **El principe constante**, letzteres vermuthlich gleichen Inhalts mit der späteren berühmten Tragödie des Calderon. Tar-

rega's Heiligen-Comödie **La fundacion de la Orden de Nuestra Señora de la Merced** leidet an den Abenteuerlichkeiten, von denen sich auf diesem Gebiet kein spanischer Dichter ganz frei zu halten gewußt hat, ist aber voll schöner Einzelheiten. Sie behandelt die Geschichte des Pedro Armengol, der anfänglich Räuber ist, aber plötzlich bekehrt wird und nun seine früheren Sünden durch ein ganz der Frömmigkeit gewidmetes Leben gut zu machen sucht, als Sclavenauslöser nach Algier geht, dort seine Schwester als Renegatin und Geliebte des Dey's findet und sie wieder bekehrt, von den Mohren hingerichtet, aber durch die heilige Jungfrau auf wunderthätige Art am Leben erhalten wird und, so gerettet, eine große Zahl von Christensclaven befreit, mit welchen er nach Spanien eilt und dort unter dem Schutz des Königs von Aragon den Orden der Redemptoren stiftet.

Fast überall, wo von Tarrega die Rede ist, wird er mit Gaspar Aguilar zusammen genannt, der ziemlich gleichen Alters und durch Freundschaft mit ihm verbunden gewesen zu sein scheint. Dieser Aguilar, der den Beinamen **El discreto Valenciano** führte, stand in Diensten des Grafen von Chelvas und des Herzogs von Gandia. Ueber sein Leben ist nichts weiter bekannt; in Bezug auf seinen Tod aber wird erzählt, er sei aus Gram gestorben, weil ein elegantes Gedicht, das er für die Hochzeitsfeier eines Großen verfaßt, nicht die erwünschte Aufnahme gefunden habe. Seine Schauspiele ähneln in allen ihren Eigenschaften so sehr denen seines Landsmannes und Zeitgenossen, daß es sebst für den größten Kenner schwer sein möchte, sie von diesen zu unterscheiden. Glückliche Combi-

nation des Plans, seine Charakteristik, so wie Eleganz und Wärme der Darstellung sind die Vorzüge, die ihnen einen nicht unbedeutenden Werth sichern, sie aber freilich noch nicht in die Reihe der ausgezeichnetsten spanischen Dramen stellen können. Die Phantasie des Aguilar, wenn auch nicht ganz unergiebig, war nicht so reich, seine poetische Ader strömte nicht so voll, wie die des Lope de Vega, und konnte daher auch keine so hinreißende Wirkung hervorbringen; dagegen aber sicherte das mehr ebene Geleise, auf dem er sich bewegte, ihn auch vor den Verirrungen, zu denen eine allzu ungestüme Einbildungskraft verführen konnte. Die beliebteste seiner Comödien war **El mercader amante**, ein nicht allein von Cervantes, sondern auch sonst mit Auszeichnung genanntes Stück, dessen Handlung im Abriß folgende ist. Belisario, ein reicher Kaufmann, schwankt in seiner Wahl zwischen zwei Mädchen und wünscht, bevor er sich entscheidet, sich vor allen Dingen zu vergewissern, ob er auch etwa bloß seines Reichthums wegen geliebt werde. Zu diesem Zweck gibt er vor, sein Vermögen durch einen Unglücksfall verloren zu haben, und verabredet sich mit einem seiner Handlungsdiener, Astolfo, in dessen Hände er sein Vermögen legt, zu einem Plan, der die Wahrheit an's Licht bringen soll. Astolfo, anscheinend reich geworden, tritt als Bewerber um die Gunst der beiden Schönen auf; die Eine derselben wird dem verarmt Geglaubten ungetreu und gibt dem neuen Freier den Vorzug, die Andere aber hält die Prüfung aus. Die Entwicklung, daß Belisario's Armuth und Astolfo's Reichthum als Fiction erkannt werden und daß

[141]) Siehe z. B. **Alonso mozo de muchos amos. Barcelona, 1625. fol. 147, b.**

die wahrhaft Liebende durch die Hand des Geliebten belohnt wird, ergibt sich von selbst. — In diesem Schauspiel sind (ein bei den alten Spaniern selten vorkommender Fall) die sogenannten Einheiten des Orts und der Handlung auf's genauste beobachtet, und die der Zeit ist wenigstens nicht gröblich verletzt, eine Eigenheit, welche bei den Vertheidigern der Regelrichtigkeit ohne Zweifel großen Beifall fand, in unseren Augen aber weniger hoch anzuschlagen ist, als die Fülle von anmuthigem Detail und treffenden Charakterzügen, welche die ziemlich trivial ersonnene Fabel schmückt. — In **Los Amantes de Cartago** hat Aguilar die Geschichte der Sophonisbe nicht ohne Glück und theilweise mit ächt tragischer Kraft behandelt. — Auch seine **Venganza honrosa** enthält manche wahrhaft interessante Situationen und gibt ein günstiges Zeugniß für sein Talent, einen Plan anzulegen und durchzuführen. Porcia, die Tochter des Herzogs von Mantua, hat sich dem Wunsche ihres Vaters gemäß mit Norandino, dem Herzog von Mailand, vermählt, obgleich sie mehr Neigung für den Herzog Astolfo von Ferrara fühlte. Astolfo, über den Verlust der Geliebten tief betrübt, sucht das Verhältniß zu ihr auch nach der Vermählung fortzusetzen und begibt sich verkleidet nach Mailand, wo er die alte Liebe in Porcia's Busen wieder anfacht und sie zuletzt überredet, mit ihm zu entfliehen. Der betrogene Gatte setzt den Flüchtigen nach, aber vergebens, worauf er beschließt, allein in Verkleidung an den Hof von Ferrara zu gehen, um sich an der treulosen Gemahlin und an dem Räuber seiner Ehre zu rächen. Unterwegs hat er Gelegenheit, dem Octavio, Sohn des Gouverneurs von Ferrara, das Leben zu retten, welches durch den meuchelmörderischen

Ueberfall eines gewissen Oracio gefährdet ist. Oracio wendet seinen Grimm nun gegen Norandino und liefert denselben unter der falschen Beschuldigung, er sei ein Bandit, an Astolfo aus. Dieser erkennt ihn als den Herzog von Mailand und verurtheilt ihn, um sich seines verhaßten Feindes zu entledigen, unter Zustimmung der ehebrecherischen Porcia, zum Tode. Das Urtheil wird wirklich ausgeführt, aber durch Veranstaltung des Gouverneurs, der dem Retter seines Sohnes zum Danke verpflichtet ist, nur auf scheinbare Art, so daß Norandino in Wahrheit am Leben bleibt und weiter an seinem Racheplan arbeiten kann. Der Herzog von Mantua hat inzwischen einen Kriegszug veranstaltet, um seine Tochter von ihrem Räuber zurückzuforderu; Astolfo zieht sich, um dem Angriff trotzen zu können, in ein auf steilem Felsen gelegenes Schloß zurück, das er durch Kunst noch mehr befestigen läßt. Der allgemein todt geglaubte Norandino mischt sich nun verkleidet unter die Arbeiter an den Festungswerken, indem er auf den günstigen Moment zur Ausführung seines Vorhabens wartet. Die Belagerung beginnt und die Eingeschlossenen leisten tapfern Widerstand; aber eines Tages öffnen sich die Thore der Festung; Norandino, nun wieder in fürstlicher Tracht, schreitet an der Spitze eines Trauerzuges hervor und legt die Häupter Astolfo's und Porcia's dem Herzog von Mantua zu Füßen. Dieser, obgleich den Tod der Tochter beklagend, erkennt die Gerechtigkeit der an ihr und ihrem Buhlen genommenen Rache an.

Die vier noch vorhandenen Comödien von Luis Ferrer de Cardona, Gouverneur von Valencia, der als

Schriftsteller den Namen Ricardo de Turia annahm, zeigen keine hervorragende Begabung. **La fé pagada** ist eine von jenen gewöhnlichen, mit romanhaften Begebenheiten, Kämpfen zwischen Mohren und Christen, Gefangennehmungen und Lebensrettungen vollgepfropften Comödien, wie man sie selbst damals auf der spanischen Bühne schon zum Ueberdruß gesehen hatte. In **La belligera Española** haben wir Amerika und den Krieg zwischen Araucanern und Spaniern, Schlachtlärm und Bühnenspektakel aller Art, aber trotz aller aufgebotenen Mittel nur ein sehr schwaches Interesse. Das beste unter den Stücken des Ricardo de Turia ist **La burladora burlada**, ein Intriguenspiel, dem es nicht an sinnreicher Anlage und geistvollen Wendungen der Action fehlt. Mehr Beachtung als diese Schauspiele verdient indessen die von derselben Hand herrührende „Apologie der spanischen Comödie", die sich vor dem schon angeführten **Norte de la Poesia española** befindet. Hier wird die nationale Schauspielform mit Geist und einer für die damalige Zeit ungewöhnlichen theoretischen Einsicht gegen die „Terentianer und Plautisten" vertheidigt, „die alle Comödien, welche in Spanien gedichtet und aufgeführt werden, allgemeinhin verdammen und dabei Gründe vorbringen, wie etwa den folgenden: wenn das Drama ein Spiegel der Begebenheiten des menschlichen Lebens sein soll, wie ist es da zulässig, daß Einer in der ersten Jornada geboren werde und in der zweiten schon als erwachsener Mensch auftrete?"

Von Carlos Boyl (gestorben 1621) ist nur noch eine einzige Comödie vorhanden; ebenso von Miguel Beneyto, und beide, obgleich keineswegs schlecht zu

nennen, zeichnen sich zu wenig durch eigenthümlichen Charakter aus, als daß sie, wo noch so vieles Wichtigere Beachtung fordert, unsere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen verdienten. An die Genannten schloß sich noch Vicente Adrian, vorzüglich als Verfasser von Autos bekannt.

Bei Weitem der ausgezeichnetste unter allen diesen Valencianern war

Guillen de Castro,

ein oft erwähnter, aber wenig gekannter Dichter. Die Aussprüche Voltaire's, von dem er der Verfasser der ersten wahren Tragödie im neueren Europa genannt wurde, und Corneille's, der ihn als Urheber des Cid anerkannte, sind vielfach wiederholt worden, ohne daß sie zu weitern Untersuchungen über sein Leben und Wirken angeregt hätten. Das Buch des Lord Holland, dessen Titel in dieser Hinsicht einigen Aufschluß verspricht, enthält nicht viel mehr als eine Analyse des genannten Stücks und gibt nicht einmal die leicht zugänglichen, wenn auch spärlichen, biographischen Notizen, welche hier folgen [148]).

Guillen de Castro y Belvis, aus einer alten und angesehenen Familie stammend, ward 1569 zu Valencia geboren. Früh entwickeltes poetisches Talent machte ihn zu einer Zierde der Academie de los nocturnos, brachte ihn mit dem berühmtesten Dichtern seiner Vaterstadt, Tarrega, Aguilar, Artieda in Verbindung, und gewann ihm die

[148]) Sie sind hauptsächlich aus N. Antonio, Ximeno, Rodriguez und Fustér, welchem Letztern es zuerst gelungen, Geburts- und Sterbejahr des Dichters nachzuweisen.

Gunst der einflußreichsten Großen damaliger Zeit. Von einem untergeordneteren militairischen Posten, den er in Valencia bekleidete, erhob ihn der Graf von Benavente zum Befehlshaber einer Festung im Neapolitanischen; und nicht minder begünstigten ihn die Herzoge von Ossuna und Olivares. Aber nicht so glücklich wie der Beginn war die spätere Zeit seines Lebens. Ob unverschuldetes Mißgeschick ihn betroffen, ob er durch unruhige Gemüthsart und Ungeschmeidigkeit dassebe herbeigerufen, ist zweifelhaft; die Zeit seiner Rückkehr nach Spanien gleichfalls. Man weiß nur, daß er, um sich und seiner zweiten Frau Unterhalt zu verschaffen, genöthigt wurde, um Geld für die Bühne zu arbeiten. Seine letzten Jahre scheint er in Madrid verlebt zu haben, wo er wahrscheinlich mit Lope de Vega und dessen Familie befreundet war. Den ersten Band seiner Comödien [149]) widmete er der Marcela, der Tochter Lope's,

[149]) Die Sammlung der Comödien des Guillen de Castro ist von äußerster Seltenheit, weshalb wir hier ihren Titel und Inhalt angeben:

Primera Parte de las Comedias de D. Guillen de Castro. Valencia, por Felipe Mey, 1621.

El perfeto Caballero. El Conde Alarcos. La humildad sobervia. D. Quixote. Las mocedades del Cid 1. y 2. parte. El desengaño dichoso. El Conde Dirlos. Los mal casados de Valencia. El nacimiento de Montesinos. El Curioso impertinente. Progne y Filomena.

Segunda Parte de las Comedias de D. Guillen de Castro. Valencia, por Miguel Sorolla, 1625.

Engañarse engañando. El mejor esposo. Los enemigos hermanos. Cuánto se estima el honor. El Narciso en su opinion. La verdad averiguada y engañoso casamiento. La justicia en la piedad. El pretendor con pobreza. La fuerza de

und des Letzteren **Almenas de Toro** sind mit einer Dedication an ihn versehen, welche Hochachtung vor seinem Talent wie vor seinem Charakter ausspricht. Daß er auch mit Cervantes in freundschaftlichen Verhältnissen gestanden, ist eine bloße Vermuthung; denn Alles, was wir von einem Bezuge der beiden Männer zu einander wissen, beschränkt sich darauf, daß unser Dichter die Stoffe von dreien seiner Schauspiele aus den Werken des Cervantes entlehnt und dadurch seine Hochstellung des überlegnen Geistes anerkannt hat, dieser aber die Süßigkeit und Anmuth des Guillen de Castro preist.

Im Jahre 1631 starb der Letztere in so großer Dürftigkeit, daß er im Hospital der Krone von Aragon begraben werden mußte.

Der erste Theil der **mocedades del Cid** nimmt bei Betrachtung von Guillen de Castro's Werken, wegen der berühmten französischen Nachahmung sowohl als wegen seines selbstständigen Werthes, die meiste Aufmerksamkeit in Anspruch. Um zu einer Vergleichung des Corneille'schen Drama's mit dessen seltenem Original anzuregen, werde hier der Gang und die Scenenfolge des letzteren angedeutet [150]).

la costumbre. El vicio en los estremos. La fuerza de la Sangre. Dido y Eneas.

Zwei andere Stücke von ihm stehen unter den oben angeführten **Doze Comedias de IV. Ingenios Valencianos.**

[150]) Man hat behauptet, Corneille habe noch ein zweites Drama, das die auffallendste Aehnlichkeit mit seinem Cid zeigt, den **Honrador de su padre** von Juan Bautista Diamante, benutzt. Die Uebereinstimmung dieses Stücks mit dem französischen ist allerdings so groß, daß sie sich nur durch Nachahmung erklären läßt; allein wie einzig

Die bekannten Volksromanzen vom Cid bilden die Grundlage der **Mocedades** und sind stellenweise sogar mit großem Geschick in deren Dialog verwebt. Das Motiv aber, welches das Hauptinteresse des Drama's, den Kampf zwischen Liebe und Ehre, bedingt, scheint dem Guillen de Castro eigenthümlich zu gehören; denn die Romanzen erwähnen einer frühern Liebe des Cid zu Ximenen nicht.

Im Beginn des Stücks wird dem Rodrigo vor versammeltem Hofe der Ritterschlag ertheilt; die Reden Ximenens und der Infantin deuten auf eins der Hauptmotive der folgenden Handlung, die Leidenschaft Beider für den jungen Helden, hin; gleich vortrefflich ist in dieser Scene der hochfahrende Charakter des Prinzen Don Sancho durchgeführt und mit der edlen Würde des Cid in Contrast gebracht. Nach beendigter Ceremonie bleibt der König mit seinen vier Räthen, unter denen auch Graf Lozano und Diego Lainez, und theilt ihnen mit, er habe den Letztern zum Er-

ein solches Beispiel in der ältern spanischen Literatur auch dastehen möge, so kann hier doch nicht anders angenommen werden, als daß der Spanier den Franzosen nachgeahmt habe; denn Corneille's Cid erschien im Jahre 1636; der älteste Druck des **Honrador de su padre** aber scheint von 1659 zu sein (s. den 11. Band der **Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España. Madrid, 1659**) und viel vor dieser Zeit kann auch Diamante sich nicht als Dichter hervorgethan haben, da sein Name in keiner der früheren Sammlungen spanischer Comödien vorkommt und überhaupt von keinem Schriftsteller aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erwähnt wird. Man kann übrigens dem französischen Dichter den Ruhm gönnen, der ihm aus dieser Nachbildung seines Cid zufließt, da der **Honrador de su padre** ein ganz geringfügiges Stück ist, das in keiner Hinsicht einen Vergleich mit den **Mocedades** aushält. S. darüber den Artikel D i a m a n t e im dritten Bande dieser Geschichte.

zieher des Prinzen gewählt; hiedurch glaubt sich Lozano zurückgesetzt, wirft dem Diego Lainez in bittern Sarkasmen dessen Alter und Hinfälligkeit vor, geräth in hitzigsten Wortwechsel mit ihm und reicht ihm endlich einen Backenstreich. Der so beschimpfte Greis drückt in gebrochenen Worten seinen Schmerz über die Ohnmacht des Alters, so wie seinen Durst nach Rache aus. Die ganze Scene ist meisterhaft, der Dialog von höchster Lebendigkeit. — Der folgende Auftritt zeigt uns den Rodrigo mit seinen beiden jüngeren Brüdern; zu ihnen tritt ihr Vater, der verunehrte Diego, mit zerbrochenem Stabe, und bricht in ein leidenschaftliches Selbstgespräch über die Qual ungerächter Kränkung aus. Dann ruft er, ganz wie in den Romanzen, den jüngsten Sohn herbei, preßt ihm die Hand zusammen, und entläßt ihn, da er Klagen über den Schmerz ausstößt, mit bittern Schmähungen; dasselbe wiederholt sich mit dem andern Sohn. Zuletzt ruft er den Rodrigo, der seinen Unwillen ausspricht, daß die jüngeren Brüder den Vortritt vor ihm gehabt, als aber der Vater seine Hand ergreift und hineinbeißt, ergrimmt ausruft, er würde, wenn Jener nicht sein Vater wäre, ihm einen Backenstreich geben. „Das würde nicht der erste sein, den ich empfangen," erwidert Diego, spricht in einer Rede voll Feuer sein Entzücken über den muthigen Stolz des Sohnes aus und trägt demselben die Rächung seiner Ehre auf. Dann folgt ein Monolog voll lyrischen Schwunges, der Rodrigo's Kampf zwischen Pflicht und Liebe schildert; der Graf nämlich, an dem er des Vaters Ehre rächen soll, ist der Vater seiner geliebten Ximene. In der folgenden Scene wird dieser Seelenkampf des Jünglings weiter entwickelt, indem ihn in Ximenen, die

vom Balkone zu ihm spricht, die Stimme der Liebe ruft, das Auftreten des Grafen ihn an das Gebot der Pflicht mahnt; der Anblick des greisen Vaters macht dem Schwanken ein Ende. Es folgt ein kurzer und lebendiger, von Corneille genau nachgeahmter Wortwechsel zwischen Rodrigo und dem Grafen; sie gehen kämpfend ab, und Letzterer ruft hinter der Scene: „Ich bin besiegt!" Rodrigo tritt wieder auf, vor Lozano's Begleitern fliehend, die Infantin aber hindert seine weitere Verfolgung.

Im zweiten Akt wird dem König gemeldet, Rodrigo habe den Grafen getödtet; vor ihm erscheinen Ximena und Diego, jene mit einem blutigen Schnupftuch, dieser die Wange mit Rodrigo's Blut gefärbt; Jeder trägt seine Sache mit großer Lebendigkeit vor; Ximena sagt (wie bei Corneille), der Tod habe ihren Vater gehindert, seine Befehle durch einen andern Mund, als den seiner Wunde auszudrücken, sie seien mit blutigen Zügen in den Staub geschrieben; Diego, er sei an Lozano's Leiche getreten, die Beleidigung mit dem Blute des Beleidigers abzuwaschen. Der König verspricht Ximenen seinen Schutz und Rodrigo's Verhaftung. Prinz Sancho aber, dessen übermüthiger Charakter ihn bis zu Drohungen gegen den König treibt, verwendet sich für Diego. — Dann führt uns der Dichter Ximenen im Gespräch mit ihrer Vertrauten vor; sie enhüllt der Letzteren, wie, trotz dem Gebot der Ehre, ihre Liebe zu dem Mörder des Vaters nicht erloschen sei. Rodrigo, der ihr im Verborgnen zugehört hat, wirft sich ihr zu Füßen, sie bittend, ihren Vater an ihm zu rächen, wie er den seinen an Lozano gerächt. Sie verhehlt ihm ihre Zuneigung nicht, sagt aber zugleich, ihre Ehre werde sie antreiben, Alles zu

thun, um den Mörder ihres Vaters der Gerechtigkeit zu überliefern. — Sehr vorzüglich ist in dem nächsten Auftritt Diego's leidenschaftliches Entzücken bei der ersten Annäherung seines Sohnes, sein Frohlocken über die Rächung seiner Ehre, über die angestammte Tapferkeit seiner Familie, geschildert; er ermahnt den Sohn, die betretne Heldenbahn zu verfolgen und in den Kampf wider die Mauren zu ziehen, wozu dieser auch hinwegeilt, nachdem er den Segen des Vaters erhalten. — Als Gegensatz zu diesen wild bewegten Scenen wird nun das Leben der Infantin in ländlicher Einsamkeit geschildert. Mehrere Reiter sprengen vorüber, in deren einem sie Rodrigo erkennt, der sich vom Pferde schwingt und ihr für seine Rettung, die er ihrer Vermittlung schulde, Dank sagt; doch überschreitet er die Gränzen allgemeiner Galanterie nicht, während sie ihre zärtlichen Gefühle kaum zu verbergen vermag. Hieran schließt sich eine Kampfscene zwischen Mauren und Christen, worin Rodrigo einen Maurenkönig besiegt, und verkündigt, er müsse vor Ende des Tages noch zwei andere Könige zu Gefangenen machen; dann eine mit der Haupthandlung nur locker verbundene Episode, welche nur den heftigen und abergläubischen Charakter des Prinzen weiter ausmalt. Zunächst erscheint Rodrigo, die Kriegsbeute dem Könige zu Füßen legend; der edle maurische Gefangene redet ihn mio Cide, mein Herr, an, und der König bestimmt, dies solle der beständige Beiname des Rodrigo sein. Von Neuem tritt Ximena mit einem Gefolge von vier wehklagenden Dienern auf und trägt ihre Klage gegen Rodrigo genau in den Worten der Romanze vor. Der König verheißt ihr, den Cid wegen der Ermordung ihres Vaters zu verbannen.

Dritter Akt. Die Infantin vertraut dem Höfling Arias Gonzalo, nicht ohne einige Eifersucht durchschimmern zu lassen, daß Ximena, trotz ihrer anscheinenden Verfolgung des Cid, denselben unverkennbar liebe. Der König erklärt seine Absicht, die Entscheidung seines Rechtes auf die Stadt Calahorra einem Zweikampf anzuvertrauen, und wählt den Cid zu seinem Kämpfer. Ein Diener kündigt Ximena an, worauf der König klagt, sie werde ihm lästig und falle ihm immer mit ihren Anliegen beschwerlich. Hiervon nimmt Arias Veranlassung, die Bemerkung der Infantin über Rodrigo's und Ximenens Liebe mitzutheilen; eine Heirath zwischen Beiden werde das beste Mittel sein, alle Klagen zum Schweigen zu bringen. Ein Plan wird geschmiedet, um zu entdecken, ob die Besprochene wirklich Liebe für den Cid fühle. Ximena tritt ein, Recht fordernd und den König der Lässigkeit zeihend, wie zuvor; dann ein Diener, der die Nachricht bringt, Rodrigo sei getödtet. Jene, die Wahrheit des Berichts nicht bezweifelnd, sinkt ohnmächtig zu Boden. Da sie wieder zur Besinnung kommt, gesteht der König die List und den Zweck derselben ein; sie aber sucht den Beweis, den man von ihrer Betrübniß hernimmt, zu entkräften, und erklärt sich bereit, Hand und Eigenthum dem Edelmanne, ihr halbes Eigenthum dem Manne geringern Standes zu schenken, der ihr Rodrigo's Haupt bringen werde. Der König, auf die Unüberwindlichkeit des Cid bauend, läßt diese Bedingungen bekannt machen. — Hierauf wird die aus den Romanzen allgemein bekannte Episode vom aussätzigen Bettler, der sich nachher in den heiligen Lazarus verwandelt, eingeschaltet. Dann wird verkündigt, ein Zweikampf in Gegenwart des Königs solle das Schicksal

von Calahorra entscheiden. Ein Aragonischer Riese, Don Martin, ruft mit Frechheit jeden Castilianischen Ritter zum Zweikampfe hervor; der Cid nimmt die Forderung an und wagt den ungleichen Kampf. Zunächst wird uns Ximene in ihren Besorgnissen über den Ausgang des Zweikampfs vorgeführt. Sie empfängt einen Brief des Don Martin, der ihre Hand und ihr Eigenthum fordert und verkündigt, er werde bald mit dem Haupte des Mörders ihres Vaters vor ihr erscheinen. Sie wird von Schmerz überwältigt, und ruft aus, daß sie den Schatten ihres Feindes anbete, den Mann, den sie getödtet, beweine. Die letzte Scene spielt am Hofe des Königs. Ximena, in festlichem Brautanzuge, stellt sich über den vermeintlichen Tod des Cid erfreut, wird aber, da sie ihn bestätigt hört, vom Gefühl überwältigt, gesteht ihre Liebe ein und bittet den König um die Erlaubniß, ihr Vermögen dem Don Martin zu übergeben, ihre Hand aber demselben zu verweigern. Sie hat diese Worte kaum ausgesprochen, als der Cid erscheint, seinen Sieg berichtet und um Ximenens Hand anhält. Diese willigt nach kurzem erheucheltem Widerstand ein.

Von Gang und Scenenfolge des Stücks konnte diese Skizze einen Begriff geben, nicht aber von dem reichen Farbenzauber, der über das ganze Gemälde gebreitet ist, nicht von dem ächt romantischen Geiste, der es durchweht; nicht von der psychologischen Feinheit, womit der Kampf widerstreitender Gefühle in Rodrigo's und Ximenens Brust geschildert ist. Die Sprache des Drama's kann musterhaft genannt werden; sie hat jene dem Stoffe so angemessene edle Einfachheit der Volksromanze in sich aufgenommen und entbehrt doch nicht des phantasiereichen Schmuckes und der

Bilderpracht, die mit großer Mäßigung für die leidenschaftlicher bewegten Stellen aufgespart sind.

Tadeln könnte man, als die Einheit der Handlung störend, die Figur des Prinzen Sancho, ferner, als unnöthig und den Gang des Stücks hemmend, die Episode des dritten Akts; allein man bedenke, wie fest beide durch Romanze und Geschichte in der Erinnerung des Volks mit dem gefeierten Lieblingshelden verwachsen waren, und man wird den Dichter nicht tadeln wollen, die charakteristische Gestalt, die schöne Sage zur Gruppirung um den Helden benutzt zu haben.

Geht man nun zur Betrachtung der französischen Tragödie über, so wird man bald gewahr, daß alles Verdienst, das sich etwa dem Corneille zuschreiben läßt, negativer Art ist, d. h. in Auslassung der oben erwähnten Beiwerke besteht; was er von positiv Gutem hat, ist dem Spanischen entlehnt. Aber wie erstarrt und vergröbert Alles! Wo ist jener bald zarte, bald mächtige Hauch der Poesie geblieben, der uns aus dem Spanischen Stücke erquickend und belebend entgegenweht? Statt seiner finden wir den hohlsten rednerischen Pomp, statt der Sprache der Empfindung eine bombastische Phraseologie, statt des bei Guillen de Castro so trefflich motivirten Kampfes zwischen Ehre, Liebe und kindlicher Pflicht eine widerwärtige Koketterie mit diesem Gefühl, statt der Heldengestalt Rodrigo's, die sich in lebendig vorgeführten Thaten spiegelt und entfaltet, einen prahlenden Großsprecher; und wir fühlen uns versucht, dem Urtheil der französischen Akademie über den Cid, wenn auch von einem sehr verschiedenen Gesichtspunkte aus, beizupflichten. Bedenken wir nun, daß diese Tragödie noch immer

eine der besten der französischen Bühne ist, so müssen wir erstaunen, wie diese Armseligkeit den Spaniern einer spätern Zeit so imponiren konnte, daß sie den reichen Flor ihres Nationaltheaters darüber vergaßen.

Es kann nur lehrreich sein, die Mängel der Corneille'schen Tragödie näher ins Auge zu fassen. Die famösen Einheiten, in welche die tragische Handlung geschnürt werden mußte und als deren Hauptzweck doch immer die Wahrscheinlichkeit hervorgehoben ward, haben hier, wie in so vielen andern Fällen, gerade das Gegentheil, einen Haufen von Unwahrscheinlichkeiten, hervorgerufen, auf welche hinzudeuten sich wohl der Mühe lohnt, da der mißverstandene Classicismus in Frankreich noch immer nicht ganz ausgestorben ist. Die Beleidigung Diego's, der Zweikampf, die Verfolgung, Verheimlichung und Flucht des Cid, dessen Heldenthaten gegen die Mauren und endlich der gesetzliche Kampf mit Don Sancho — das Alles soll in einem Zeitraum von wenigen Stunden vorfallen. Aber mehr. In dem Spanischen Stück wird Ximenens Gram um den gemordeten Vater durch die Zeit gelindert, ihre Liebe und Bewunderung für den Cid durch eine lange Reihe glänzender Thaten, durch wiederholte Proben von dessen unvergänglicher Treue und Anhänglichkeit an sie erhöht; bei Corneille dagegen verspricht sie einige Stunden nach dem Tode ihres Vaters, dessen blutende Leiche noch kaum bestattet sein kann, dem Mörder desselben ihre Hand [151].

[151]) La Harpe läugnet, daß Ximene in die Vermählung willige, allein er vergißt ihre Worte vor dem Zweikampf Rodrigos und Sanchos:

Sors vainqueur d'un combat, dont Chimène est le prix!

Noch ein andrer Vorwurf ist dem französischen Dichter zu machen. Im Original ist, in Uebereinstimmung mit der Geschichte, Alt-Castilien zum Schauplatz der Begebenheiten gemacht; Corneille dagegen hat, ohne irgend einen sichtbaren Beweggrund, denselben, so wie den Hof von Castilien, nach Sevilla verlegt; ein greller Verstoß gegen die historische Wahrheit, denn jene Stadt befand sich damals und noch mehr als ein volles Jahrhundert nach dem Tode des Helden in den Händen der Mauren. Solche Anachronismen finden sich allerdings auch bei den großen romantischen Dichtern nicht selten; allein bei ihnen kann fast durchgängig bewiesen werden, daß sie dieselben nur begingen, wenn ihre dichterischen Zwecke es so erforderten; zu Gunsten des Corneille dagegen läßt sich ein solcher Beweis schwerlich führen; bei ihm haben wir einen baaren, handgreiflichen Irrthum, gegründet auf eine Unkenntniß der Geschichte, wie sie nicht größer gedacht werden kann. Und seltsam! Die scharfsichtigen Kritiker, welche die unbedeutendsten Verletzungen der örtlichen oder zeitlichen Wahrheit im Shakspeare so streng getadelt haben, gedenken dieses Verstoßes mit keiner Sylbe.

Was nun die Darstellung und sprachliche Ausführung betrifft, so ward schon gesagt, daß Alles entseelt, ohne Schwung und Leben ist. Der französische Tragiker hat so gut wie nichts von der poetischen Schönheit des Originalgedichts auf seine Arbeit zu übertragen vermocht; denn die einzelnen Stellen, die er dem Spanier entwendet und die allenfalls auch noch in Alexandrinern anhörbar sein würden [152]),

[152]) Daß viele Verse des Originals fast wörtlich in die Umar-

verlieren durch den Wust hochstelziger Phrasen, von denen sie umgeben sind, sogleich alle Bedeutung. Und worin be-

beitung übergegangen sind, können unter anderen folgende Beispiele zeigen:

Escribió
Con sangre mi obligacion
Son sang sur la poussière écrivoit mon devoir.

— — — La mitad de mi vida
Ha muerto la otra mitad.
Al vengar
De mi vida la una parte
Sin las dos he de quedar.

La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau
Et m'oblige à venger après ce coup funeste
Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste.

Por mi honor he de hacer
Contra ti cuanto pudiere
Deseando no poder

Je ferai mon possible à bien venger mon père,
Mais malgré la rigueur d'un si cruel devoir
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir.

El honor que se lava
Con sangre se ha de lavar.
Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage.

Toca las blancas canas que me honraste,
Llega la tierna boca à la megilla
Donde la mancha de mi honor quitaste.

Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur,
Viens baiser cette joue et reconnois la place
Où fut jadis l'affront que ton courage efface.

— — Aliento tomo

steht denn nun das Verdienst des Corneille? In dem Wegstreichen der episodischen Scene des dritten Akts, das ein Theaterschneider doch gleichfalls hätte vornehmen können? Oder darin, daß er die thätliche Prüfung von Rodrigo's Muth, welche der alte Diego vornimmt, in die Frage umgewandelt hat: **Rodrigue, as-tu du coeur?** — Das Letztere wird ihm als Zeichen eines feinen Geschmacks besonders hoch angerechnet und mag durch die engherzige Convenienz der französischen Bühne allerdings vorgeschrieben gewesen sein; allein man glaube nicht, daß diese Aenderung eine Verbesserung enthalte; der Spanier erkennt jenen conventionellen Maaßstab mit Recht nicht an, seine Scene ist aus dem frischen Quell der Volksdichtung geschöpft und hat etwas Naives, eine unmittelbare Poesie, für die das Auge des Franzosen freilich geschlossen war. Indessen wir wollen billig sein und die Umwandlung dieser Stelle einmal als einen wirklichen Fortschritt gelten lassen, so wird doch noch immer gefragt werden müssen, worin Corneille, der sich natürlich hoch über dem Spanier erhaben glaubt und ihn überall mit weiser Miene corrigirt, sein Original denn weiter in Wahrheit verbessert habe? Gewiß in weniger als

Para en tus alabanzas emplеallo.
Laisse moi prendre haleine afin de te louer.

Como la ofensa sabia
Luego cai en la venganza.
Dès que j'ai sû l'affront j'ai prévû la vengeance.

Esse sentimiento adoro,
Essa colera me agrada.

Agréable colére!
Digne ressentiment à ma doulcer bien doux!

nichts; er hat keinen einzigen Zug hinzugethan, der nicht Entstellung und Verzerrung wäre; er hat eine gänzliche Blindheit für die Tiefe und Schönheit der wahren Poesie, oder eine gänzliche Unfähigkeit, sie zu reproduciren, bewiesen; er hat ein reiches und farbiges Gemälde in eine trockne und steife Schulzeichnung ohne Licht und Schatten umgewandelt, aus einem lebenvollen Gedicht ein frostiges Uebungsstück für die Declamation gemacht. Wenn troß dem im französischen Cid noch Schönheiten übrig geblieben sind, so ist das nicht Schuld des Bearbeiters, der sein Möglichstes gethan hat, alle Vorzüge des Originals zu zernichten, sondern ein Zeichen von der Vortrefflichkeit des letzteren, die selbst von den ungeschicktesten Händen nicht ganz zerstört werden konnte. Wir haben es hier mit den übrigen Werken des Tragikers, der aus Courtoisie noch immer der Große genannt wird, nicht zu thun; soll sich dieser Beiname aber auf den Cid gründen, so können wir denselben nicht anders als in ironischem Sinne nachsprechen.

Der zweite Theil des **Mocedades**, der die ferneren Jugenderlebnisse des Cid und die damit zusammenhängenden Begebenheiten, die Ermordung des Königs Sancho vor Zamora u. s. w. behandelt, steht dem ersten in Bezug auf Einheit des Interesses nach, nicht aber an poetischen Schönheiten im Einzelnen. Besonders glücklich sind in diesem ächten Nationalschauspiel Geist und Ton des spanischen Mittelalters getroffen. Der Cid trägt hier mehr, als in dem ersten Theile, jenen hochfahrenden und trotzigen Charakter, der ihm von den Romanzen geliehen wird; überhaupt sind die Volkslieder und Chroniken noch fleißiger benutzt. Vorzüglich glänzt im dritten Akt die bewunderns-

werthe Scene von dem Kampfe der drei Söhne des Arias Gonzalo. Der König Sancho ist vor Zamora, in welcher Stadt er seine Schwester belagert hielt, ermordet worden. Ein Ritter aus dem königlichen Lager, Diego de Lara, hat die Bewohner von Zamora der Mitwissenschaft um den Mord angeklagt und sie aufgefordert, vier Kämpfer zu stellen, gegen welche er seine Aussage mit dem Schwerte erhärten wolle. Der greise Arias Gonzalo, Befehlshaber der belagerten Stadt, erscheint mit seinen vier Söhnen, um die Ehre von Zamora zu vertheidigen. Trotz seines Alters will er der Erste in der Kampfbahn sein und nur mit Mühe kann Sancho's Schwester, deren einzige Stütze er ist, ihn bestimmen, zuerst seine Söhne kämpfen zu lassen. Die Infantin, in tiefer Trauer, steigt auf ein Gerüst, von wo sie dem Kampfe zusehen will; Arias Gonzalo, das Herz voll trüber Vorahnungen, sitzt neben ihr. Gegenüber auf einem anderen Gerüste erblickt man den Cid als Kampfrichter und um ihn her die vorzüglichsten Ritter des Castilianischen Heeres. Der Ankläger, Diego de Lara, tritt hervor und gleich darauf stellt sich auch der älteste Sohn des Arias ein, beugt sich vor der Infantin, bittet um den Segen des Vaters und beginnt den Zweikampf. Nicht lange, und der Jüngling sinkt tödtlich getroffen zu Boden. Der Vater verbirgt seinen Schmerz und ruft den zweiten Sohn herbei. „Mein Sohn, der Tod Deines Bruders muß Dir noch mehr Muth verleihen! Er ist als wackerer Krieger gestorben; räche ihn und dank' ihm so für das Beispiel, das er Dir gegeben hat!“ Der Jüngling legt die Lanze ein; die Drommete erschallt von Neuem, die Infantin schau-

dert und bald sieht Arias auch das zweite seiner geliebten Kinder todt zur Erde fallen.

Diego de Lara. Den dritten Sohn, Don Arias! mit diesem hier ist es zu Ende.

Rodrigo Arias. Da bin ich! da bin ich!

Arias. Mein Sohn, ich halte mich nicht mehr; ich will mit Dir in die Kampfbahn hinabsteigen; bin ich in Deiner Nähe, so kann ich Dir eher Anleitung geben; mein Athem, meine Stimme werden Dich ermuthigen.

Rodrigo Arias. Du scheinst an mir zu zweifeln, mein Vater. Habe ich nicht seit lange gezeigt, daß ich zu siegen und zu tödten weiß? Es schmerzt mich, daß gerade Du mich verkennen kannst! Wollte Gott, ich hätte die Kampfbahn vor meinen Brüdern betreten dürfen!

Die Lanzen werden eingelegt; Diego de Lara zerschmettert den Helm des Rodrigo Arias, dieser aber spaltet mit letzter Kraft dem Pferde seines Gegners den Kopf; das sterbende Streitroß trägt seinen Herrn, der es nicht mehr bemeistern kann, über die Schranken hinaus. Rodrigo Arias, durch den Streich, der seinen Helm getroffen hat, selbst tödtlich verwundet, sinkt sterbend in die Arme seines Vaters und denkt selbst im letzten Augenblick nur daran, zu fragen, wer Sieger sei. Diego de Lara will den Kampf von Neuem beginnen, um den Sieg zu vollenden, aber man ruft ihm zu, er sei besiegt, weil er die Schranken überschritten habe. Es entsteht ein lebhafter Streit, der zuletzt dahin beigelegt wird, daß man erklärt, Zamora sei von dem Verdacht der Theilnahme an Sancho's Ermordung gereinigt, dem Rodrigo de Lara aber müsse der Ruhm des Siegers zuerkannt werden.

Noch zu drei anderen Malen, in „der Geburt des Montesinos“, im „Grafen von Irlos“ und im „Alarcos“ hat Guillen de Castro alte Romanzen dramatisirt, und zwar mit gleichem Glück. Wenn, nach Cervantes, Süßigkeit und Anmuth allerdings hervorstechende Eigenschaften dieses Dichters sind, so fehlt es ihm doch auch nicht an Energie und tragischer Kraft, was er besonders in seinem Alarcos bewiesen hat. — Von den beiden seiner Dramen, deren Stoff dem Alterthum entnommen ist, zeichnet sich vorzüglich die Dido (die auch von Lope de Vega in der Dedication der **Almenas de Toro** gepriesen wird) durch Feuer und tief-poetische Gluth aus. — Weniger ist ihm der Versuch gelungen, Novellen des Cervantes in Dramen zu verwandeln; wie viel Talent und Kunst er auch auf die Umgestaltung verwendet hat, so bleibt er doch hinter dem Erzähler zurück, wie dies namentlich in seinem D. Quijote der Fall ist, in dem er die Geschichten von Cardenio, Lucinde, Fernando und Dorothea, so wie die von der Micomicona und von der Buße in der Sierra Morena zusammengedrängt hat. —

Engañarse engañando ist reich an den feinsten psychologischen Schilderungen. Ein Castilianischer Herzog wünscht auf's dringendste, seinen ältesten Sohn, den Marques, mit der Prinzessin von Béarn zu vermählen; aber dieser ist allen Weibern abhold und liebt es, in ländlicher Einsamkeit zu leben. Nach vielen Ueberredungen läßt er sich bestimmen, die ihm zugedachte Gemahlin wenigstens kennen zu lernen und an ihren Hof zu reisen, aber nur in der Art, daß sein Bruder Fadrique in seinem Namen auftritt, während er selbst sich für dessen Bedienten ausgibt, um unbefangener

beobachten zu können. Die Prinzessin macht durch ihre Reize seine bisherige Abneigung gegen die Ehe schon wanken; aber da er alle Frauen für falsch und treulos hält, so beschließt er, sie vorher auf die Probe zu stellen, und beauftragt seinen Bruder, alle seine Kunst aufzubieten, um sie zur Gewährung einer unerlaubten Zusammenkunft zu bestimmen. Dieser, selbst verliebt, ist zur Erfüllung der Bitte bereit, kann aber durchaus nicht zum Ziel gelangen. Inzwischen hat die Prinzessin die Verkleidung und den Anschlag des Marques erfahren und beschließt, sich durch eine Gegenlist zu rächen. Sie gibt dem vorgeblichen Bedienten die unzweideutigsten Zeichen ihrer Neigung und sagt ihm zuletzt geradezu, sie wolle zwar den Marques heirathen, in Wahrheit aber ihm (dem Bedienten) angehören. Dieser Beweis von Frivolität bringt den Marques außer sich; er enthüllt sich und will, die Treulosigkeit der Weiber verwünschend, sich für immer verabschieden, als ihm die Prinzessin erklärt, wie sie von seiner Verkleidung unterrichtet gewesen sei und unter dieser Voraussetzung jenen Vorschlag in allen Ehren habe thun können; sie habe nur List mit List vergliwen. Der Marques muß nun wegen seines beleidigenden Verdachtes Abbitte thun, ist froh, sich enttäuscht zu sehen und reicht der reizenden Fürstin seine Hand.

Besondere Stärke entfaltet Guillen de Castro im Tragischen, und zwar ebenso in der Schilderung starker und mächtiger Leidenschaften, im Gewaltigen und Erschütternden, wie im Sanften und Rührenden. Reich an pathetischen Scenen, in welchen sich diese Gabe in ihrem vollen Glanze zeigt, sind unter seinen Stücken vorzüglich **Pagar en propia moneda** und **La justicia en la piedad**, zwei mit

hohen poetischen Schönheiten und ergreifenden dramatischen Momenten ausgestattete Dramen, denen indeß eine etwas überlegtere Disposition des Inhalts zu wünschen wäre. Die Handlung in jenem ist (mit Uebergehung von anderen damit verwebten Begebenheiten): Der Prinz Pedro von Aragon begibt sich heimlich (weil beide Reiche mit einander im Krieg stehen) an den Hof von Castilien, um sich die Gunst der Prinzessin Elena zu erringen, wird aber hier für einen Spion gehalten und gefangen genommen, aus welcher Gefangenschaft ihn indessen Elena befreit und mit ihm nach Zaragoza entflieht. Die Liebenden sind glücklich, nur vereinigt zu sein, und hoffen die Einwilligung des Königs von Aragon in ihre Vermählung zu erhalten; dieser aber nimmt sie sehr ungnädig auf und läßt Elena als die Tochter eines ihn befeindenden Herrschers einkerkern. Pedro sinnt nun darauf, die Geliebte zu befreien. Ein Höfling, der Graf Octavio, verspricht, ihm dazu behülflich zu sein. Er räth dem Prinzen, der gleichfalls den Zorn des Königs auf sich gezogen hat, vorzugeben, er sei nach Castilien entflohen, sich aber in Wahrheit in einem nahen Landhause versteckt zu halten; während dessen wolle er Elena befreien und in seine Arme führen. Octavio setzt den Plan wirklich in's Werk, aber in verrätherischer Art, indem er, selbst in die Infantin verliebt, dieselbe Dienern übergibt, welche sie auf sein Schloß führen sollen, während er selbst den Prinzen arglistig in eine wilde Gebirgsgegend lockt und ihn hier ermordet. Elena, die noch immer der Hoffnung lebt, zu ihrem Geliebten geführt zu werden, wird unterwegs von Räubern überfallen, welche ihre Begleiter zur Flucht zwingen, sie selbst aber mit sich fort-

schleppen. Auf ihrem fernern Zuge kommt sie in die Gegend, wo ihr Geliebter umgebracht worden ist; sie hört ein ängstliches Stöhnen, erblickt und erkennt den blutenden Pedro und wirft sich jammernd über ihn hin. Selbst die Räuber werden durch ihre Klagen zum Mitleid bewegt; sie tragen den schwer Verwundeten in ihre Höhle, wo er unter der zärtlichen Pflege der Geliebten in's Leben zurückkehrt. Inzwischen haben die Könige von Aragon und Castilien sich gegenseitig den Krieg erklärt, indem Jener den Sohn, Dieser die Tochter von dem Anderen zurückfordert. Die Gegner stehen sich, zur Schlacht bereit, gegenüber; da erscheint Elena verkleidet und erbietet sich, beiden Vätern ihre Kinder zuzuführen, falls sie dann aller Feindschaft entsagen und in die Verbindung des Thronerben von Aragon mit der Infantin von Castilien willigen wollen. Dies wird natürlich angenommen, Elena enthüllt sich und führt den genesenen Prinzen herbei; von dem verrätherischen Octavio aber erfährt man, er sei nach der vollbrachten That auf jammervolle Art im Gebirge um's Leben gekommen.

Das Hauptmotiv in **La justicia en la piedad** ist: Der ausschweifende Sohn eines Königs von Ungarn hat eine heftige Leidenschaft für die schöne neuvermählte Celaura gefaßt, sich ihrer und ihres Gemahls bemächtigt und Beide auf sein Schloß geführt. Hier sucht er die Unglückliche zu zwingen, sich ihm zu ergeben, indem er droht, im Fall eines längeren Widerstandes ihren Gatten umzubringen. Celaura hat einen furchtbaren Kampf zwischen der Gattenliebe und der Ehre zu bestehen, in welchem am Ende die letztere unterliegt; aber trotzdem ermordet der Tyrann

seinen Gefangnen, um in den Alleinbesitz der Geliebten zu gelangen. Diese fleht nun verzweiflungsvoll den König um Gerechtigkeit wider den Räuber ihrer Ehre und Mörder ihres Gatten an, und der Prinz wird zum Tode verurtheilt. Der letzte Theil des Stückes dreht sich dann um den Streit, welchen Vaterliebe und die Pflicht der Gerechtigkeit in der Brust des Königs kämpfen; der Prinz zählt wegen mancher edlen Eigenschaften, die freilich durch seine Ausschweifung und Leidenschaftlichkeit verdunkelt werden, viele Freunde, welche um seine Begnadigung flehen; aber der König beschließt, der Gerechtigkeit freien Lauf zu lassen, und will den Sohn eben zum Tode führen lassen, als ein Volksauflauf entsteht und die Anhänger des Prinzen diesen befreien und als König ausrufen. Der Vater, der das Todesurtheil nur mit schwerem Herzen unterzeichnet hat, ist mehr erfreut als betrübt, daß auf diese Art die Ausführung des Spruches, den er als Rechtspfleger hat fällen müssen, unmöglich wird; der Prinz aber hat in der Schule des Unglücks Weisheit gelernt, bereut seine That und legt die Krone dem Vater zu Füßen, der ihm nun mit Freuden verzeiht.

Ueberblicken wir im Allgemeinen das viele Treffliche, was dieser Dichter hervorgebracht, so müssen wir beklagen, daß man nicht für Vervielfältigung seiner Werke Sorge getragen hat, die, mit Ausnahme der **Mocedades del Cid**, nur in der alten Gesammtausgabe gedruckt und in dieser, die nur noch in einer sehr geringen Zahl von Exemplaren vorhanden ist, Wenigen zugänglich sind.

Von den übrigen Dichtern, die Cervantes als Begründer des nationalen Schauspiels neben Lope de Vega nennt, ist zum Theil nur wenig in Druck und auf uns gekommen. So gleich vom Doctor Ramon, der doch an Fruchtbarkeit, wenigstens der Zahl seiner Comödien nach, dem großen Meister am nächsten gekommen sein soll. Dieser Alonso Ramon (dessen Name auch Remon geschrieben wird) war Priester und Mönch im Kloster der barmherzigen Brüder zu Cuenca und ward in seinen späteren Jahren der Dichtkunst ungetreu, um sich der Geschichtschreibung zu widmen [153]. Seine Schauspiele waren, nach den wenigen, die noch vorhanden sind, zu urtheilen, von sehr untergeordnetem Gehalt und nur auf die große Masse der Theaterbesucher berechnet; die feiner Gebildeten konnten sie unmöglich befriedigen. Sein **Español entre todas naciones**, in dem er die Erlebnisse eines spanischen Abenteurers, des Licenciaten Pedro Ordoñez Cevallos, in fernen Welttheilen, unter andern am Hofe des Kaisers von Cochinchina, auf die Bühne gebracht hat, ist ein schlechtes Spektakelstück, ganz von den Zügen wahrer Poesie enblößt, durch die Lope selbst in seinen Extravaganzen noch zur Bewunderung hinreißt; eben so **el Sitio de Mons por el duque de Alva**; und nur in dem Lustspiel **Tres mugeres en una** zeigt sich eine nicht ganz geistlose Combination des Plans.

Die dramatische Laufbahn des Antonio de Galarza muß sehr kurz gewesen sein, denn in der Reise zum Parnaß (1614) wird von ihm als von einem schon Gestorbe-

[153]) Lope de Vega, Obras sueltas, T. I. pag. 22. — Cervantes Viage al Parnaso, pag. 64.

nen geredet; hieraus erklären sich auch die Ausdrücke, in welchen Cervantes in der oben angeführten Stelle von ihm redet. Von seinen Comödien haben sich nicht einmal die Titel erhalten.

Bis in spätere Zeit hinab scheint dagegen der von Cervantes gleichfalls gerühmte Gaspar de Avila gelebt zu haben, ohne daß es demselben deshalb gelungen wäre, eine bedeutsame Stellung unter den Bühnendichtern einzunehmen; wenigstens erheben sich die uns bekannten Schauspiele von ihm (**El valeroso Español**, **El respeto en el ausencia**, **La dicha por malos medios**, **Servir sin lisonja** und **El Familiar sin demonio**) kaum über die Mittelmäßigkeit; es sind flüchtig hingeworfene Improvisationen ohne inneren Gehalt und ohne Originalität der Erfindung; der Verfasser hat allerhand Motive zusammengerafft, aus denen sich wohl etwas hätte machen lassen, aber er hat sie durchaus nicht verarbeitet; er dringt nicht über das Aeußerlichste der Aktion hinaus, und läßt daher höhere Anforderungen ganz unbefriedigt. Die geistreichste Anlage haben unter den genannten Stücken **La dicha por malos medios** und **El familiar sin demonio**; indessen bieten auch sie nur Wiederholungen von Motiven dar, die auf der spanischen Bühne schon unendlich oft dagewesen waren, und ergötzen nicht einmal durch kühne und neue Combination derselben. **El valeroso Español**, ein Drama zur Verherrlichung des Ferdinand Cortes, enthält interessante Scenen, z. B. die, wo der Held sich gegen die bei'm Kaiser wider ihn erhobenen Anschuldigungen rechtfertigt; aber es sind nur aneinandergereihte Scenen, ohne daß ein dramatisches Interesse das ganze Stück durchzöge.

Ungleich bedeutender muß, nach dem hohen Lobe, das ihm von seinen Zeitgenossen gespendet wird [154]), **Miguel Sanchez** gewesen sein. Dieser Dichter war aus Valladolid und stand als Secretair in Diensten des Bischofs von Cuenca. Nach einer Stelle in Lope's „neuer Kunst, Comödien zu machen," scheint er schon im Jahre 1609 nicht mehr gelebt zu haben. Seine Bewunderer nannten ihn „den Göttlichen." Ein Urtheil über seine Verdienste im Allgemeinen zu fällen, ist uns nicht verstattet, da nur noch ein einziges seiner Schauspiele übrig ist, nämlich **La guarda cuidadosa** [155]); aber ein bedeutendes Talent kann ihm schon auf das letztere hin zugeschrieben werden. Es

[154]) Lope de Vega sagt im **Laurel de Apolo** von ihm:

> **Aquel en lo Dramatico tan solo,**
> **Que no ha tenido igual desde aquel punto**
> **Que el Cothurno dorado fue su assunto,**
> ***Miguel Sanchez*** **que ha sido**
> **El primero maestro que han tenido**
> **Las musas de Terencio.**

S. auch **Arcadia, L. V. — Viage al Parnaso, pag. 23.**

[155]) Wie schon oben erwähnt wurde, enthalten der dritte und fünfte Band der großen Sammlung von Lope's Comödien viele Arbeiten anderer Dichter, und unter diesen ist auch die **Guarda cuidadosa**. Da die genannten beiden Bände für die Schauspiel-Literatur aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts besonders wichtig sind, so geben wir ein Inhaltsverzeichniß derselben:

Parte tercera de las Comedias de Lope de Vega y otros Autores con sus Loas y Entremeses. Barcelona, 1614. (Aus den dem Bande vorgehefteten Druckerlaubnissen geht hervor, daß es noch eine ältere Ausgabe von Sevilla gibt.)

Los Fijos de la Barbuda, de Luis Velez de Guevara.

La adversa fortuna del Cavallero del Espiritu Santo, del Licenciado Juan Grajales.

ist ein sinnreich combinirtes und mit Besonnenheit durchgeführtes Intriguenspiel, das zwar nicht, wie spätere

El espejo del mundo, de Luis Velez de Guevara.

La noche Toledana, de Lope de Vega.

La Tragedia de Doña Ynes de Castro, del Licenciado Mexia de la Cerda.

Las mudanzas de Fortuna y successos de D. Beltran de Aragon, de Lope de Vega.

La privanza y caida de D. Alvaro de Luna, de Damian Salustrio del Poyo, vezino de la Ciudad de Sevilla.

La prospera fortuna del Cavallero del Espiritu santo, de Juan Grajales.

El esclavo del Demonio, de Mira de Mescua.

La prospera fortuna del famoso Ruy Lopez de Avalos el bueno, de Damian Salustrio del Poyo. Dos partes.

El sancto negro Rosambuco de la ciudad de Palermo, de Lope de Vega.

Außerdem fünf Loas und drei Zwischenspiele: del Sacristan Soguijo, de los Romances und de los Guevos.

Flor de las Comedias de España, de diferentes Autores, recopiladas por Francisco de Avila. Parte V. Madrid, 1616.

El ejemplo de Casadas y prueva de la paciencia, de Lope de Vega.

La desgracia del Rey D. Alfonso el Casto, de Mira de Mescua.

Tragedia de los siete Infantes de Lara, en lenguage antiguo, de Hurtado Velarde, vezino de la ciudad de Guadalajara.

El Bastardo de Ceuta, del Licenciado Juan Grajales.

La venganza honrosa, de Gaspar Aguilar.

La hermosura de Raquel, de Luis Velez de Guevara, Gentilhombre del Conde de Saldaña. Dos partes.

El premio de las letras por el Rey Felipe II. de Damian Salustrio del Poyo, natural de Murcia.

La guarda cuidadosa, del divino Miguel Sanchez, vezino de la ciudad de Valladolid.

Stücke dieser Gattung, durch seltsame Verwickelungen und complicirte Verhältnisse überrascht, aber sich durch eine wohlersonnene und nicht uninteressante Handlung die Theilnahme der Zuhörer zu sichern weiß. Der alte Leucato hat sich mit seiner Tochter Nisea auf sein inmitten dichter Wälder gelegenes Landhaus zurückgezogen, um nach einem den Staatsgeschäften gewidmeten Leben seine letzten Tage in ländlicher Ruhe zubringen zu können. Der Prinz von Béarn, der auf seinen Jagden häufig in die Gegend kommt, lernt Nisea kennen und faßt eine Neigung für sie, weshalb er einen längeren Aufenthalt in Leucato's Landhause macht. Als er sich eines Tages lebhaft um die Gunst der Geliebten bemüht, hört man draußen Lärmen und Schreckensrufe, und sieht einen Reiter, der vor dem Hause einen heftigen Sturz mit dem Pferde thut. Der Gestürzte wird ohnmächtig hereingebracht und von dem Hausherren auf's liebevollste gepflegt. Es ist Florencio, ein Liebhaber Nisea's, der sich dieser List bedient und den Sturz absichtlich gethan hat, um in der Nähe der Geliebten zu sein und sie vor dem Prinzen hüten zu können; dieser erkennt jedoch bald seinen Nebenbuhler in ihm und weiß ihn aus dem Hause zu vertreiben. Florencio nimmt nun mit Einwilligung Leucato's die Kleidung eines Forstaufsehers an, so daß er unbeargwohnt in der Nähe der Geliebten weilen und den Absichten des Fürsten

El loco cuerdo, del Maestro Joseph de Valdivieso, Capellan Mózarabe de la Santa Iglesia de Toledo.

La rueda de la fortuna, de Mira de Mescua

La enemiga favorable, del Licenciado Tarrega.

Alle diese Stücke sind von N. Antonio und im Catolog des Huerta fälschlich dem Lope de Vega beigelegt worden.

entgegen arbeiten kann. Aus diesem Verhältniß weiß der Dichter die anmuthigsten Situationen zu entspinnen. Der eifersüchtige Liebhaber überzeugt sich von der Treue seiner Geliebten, weiß alle Versuche des fürstlichen Nebenbuhlers zu vereiteln und sich zuletzt sogar dessen Einwilligung in die Vermählung mit Nisea zu erlisten. — Vorzügliches Lob verdient in diesem Stücke die einfach edle und doch zugleich reiche und blühende Sprache.

Zwei der von Cervantes genannten Dichter haben wegen ihrer Berühmtheit sowohl, als weil die große Anzahl der noch von ihnen vorhandenen Werke uns eine umfassendere Beurtheilung ihrer Leistungen vergönnt, auf besondere Beachtung Anspruch.

Mira de Mescua [156])

aus Guadix im Königreich Granada, war zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts Archidiaconus in seiner Vaterstadt, wurde vom Grafen von Lemos, Vicekönig von Neapel, begünstigt, den er im Jahre 1610 nach Italien begleitete [157]), und lebte später als Geistlicher am Hofe Philipp's III. und IV. Da er schon in der 1603 gedruckten und, wie wiederholt gesagt wurde, noch um mehrere Jahre früher verfaßten Loa des Rojas als berühmter Theaterdichter ge-

[156]) N. Antonio (Bibl. Hisp. nova, I. 114) widmet ihm einen größeren Artikel, in dem er ihn dem Lope de Vega gleichstellt und unter Anderem von ihm sagt: Natus quantumvis in musico hoc coelo velut alter aethereus sol.

[157]) Suarez, Historia de Guadix y Baza, pag. 323. — Navarrete, Vida de Cervantes, pag. 120.

nannt wird, so muß er seine dramatische Laufbahn schon im sechszehnten Jahrhundert begonnen haben. Seine Fruchtbarkeit scheint sehr groß gewesen zu sein; denn selbst die im Druck erschienenen Schauspiele von ihm, die doch vermuthlich nur ein geringer Theil seiner sämmtlichen Werke sind, belaufen sich auf mehr als fünfzig [158]).

Die posaunenhaften Lobpreisungen des N. Antonio erheben den Mira de Mescua zu einem der größten Dichter seiner Nation. Wären nun die Werke des Letzteren untergegangen und nur das pathetische Encomium derselben übrig geblieben, wie sehr würde man nicht den Verlust von Dichtungen beklagen, die ein so hohes Lob rechtfertigen konnten! Nun wir aber mit eignen Augen sehen können, überzeugen wir uns, daß der Literator ein ganz verkehrtes Urtheil gefällt hat. Nicht allein Lope de Vega, sondern noch viele andere minder berühmte Dichter stehen dem Mescua gegenüber in unermeßlicher Ueberlegenheit da. Es fehlte dem Letzteren zwar nicht an Einbildungskraft und Erfindungsgabe, wohl aber an dem, was diesen Eigenschaften erst die höhere Weihe gibt, an ächter Poesie. Seine Werke sind nicht mit voller Seelenkraft geschaffen und gehen daher spurlos, oder doch ohne tiefe und bleibende Eindrücke zu hinterlassen, am Geiste vorüber. Aber ebenso wie an Begeisterung fehlt es auch an Besonnenheit; es scheint, als habe Mira de Mescua die Genialität, an der es ihm gebrach, durch Wildheit und Excentricität zu

[158]) Die Comödien des Mira de Mescua kommen in einzelnen Drucken und in den verschiedenen Sammlungen spanischer Schauspiele von mehreren Verfassern häufig vor; eine Gesammtausgabe derselben aber, von der N. Antonio spricht, ist uns nicht bekannt.

erkünsteln gesucht; er berücksichtigt keine der Einwendungen, welche die Vernunft gegen Vieles in der Erfindung und Ausführung seiner Stücke erheben mußte; er stürzt sich mit Vorliebe in das Reich des Maßlosen und Ungeheuren, spricht den Gesetzen der Kunst und des Geschmacks Hohn und überschwemmt die Bühne mit Extravaganzen und Abentheuerlichkeiten aller Art.

Wenn hiernach die Schauspiele unseres Autors dem künstlerischen Werthe nach eine sehr untergeordnete Bedeutung haben, so sind sie doch durch den Reichthum wirksamer dramatischer Motive merkwürdig, der in ihnen aufgespeichert ist. Die Erfindung ist hier zwar verschleudert, die Fäden sind nicht versponnen, sondern liegen als ein verworrenes Gewebe da; aber immer wird dem Mira de Mescua die Ehre bleiben, viele interessante und ergiebige Vorwürfe, die auf der spanischen Bühne mit Recht Glück gemacht, zuerst ersonnen zu haben, wenn er gleich die volle Ernte dessen, was er gesäet, späteren Dichter überlassen hat. So enthält sein **Esclavo del Demonio** offenbar den Keim zu einzelnen Scenen in Calderon's Andacht zum Kreuz und wunderthätigem Magus, sein **Galan, valiente y discreto** den von Alarcon's **Examen de maridos**; und so entdeckt man noch in verschiedenen anderen seiner Stücke Materialien, die von nachkommenden Dramatikern ausgebeutet worden sind.

In **El Ermitaño galan** werden wir in die frühere Zeit des Christenthums versetzt. Abraham, ein ägyptischer Jüngling von vornehmer Geburt, ist mit der schönen Lucrecia verlobt und im Begriff, die Hochzeit mit ihr zu feiern, als er plötzlich eine innere Stimme vernimmt, die ihm

sagt, die allzu große Liebe zu seiner Verlobten werde seiner Seele Verderben bringen und sie vom Pfade des Heils ablenken. In Folge dieses Rufes verläßt er die Braut und zieht sich in eine wilde Gebirgsgegend zurück, um dort als Eremit ganz dem Himmel zu leben. Lucrecia ist natürlich in Verzweiflung über die Treulosigkeit des Geliebten. Sie beschließt, ihm nachzueilen. Zugleich faßt Maria, eine Nichte des Abraham, den nämlichen Entschluß, weil sie der Einwilligung des Oheims bedarf, um sich mit ihrem Geliebten, Alerandro, vermählen zu können. Sie trifft den Eremiten und bringt ihr Anliegen vor; aber die heilige Stille der Waldeinsamkeit und die eindringlichen Ermahnungen des Asceten machen einen solchen Eindruck auf sie, daß sie beschließt, gleichfalls der Welt zu entsagen und als Eremitin ein der Andacht geweihtes Leben zu führen. In der Schlucht, wo die Beiden benachbarte Zellen bewohnen, erscheint eines Abends ein Wanderer in Rittertracht, der sich verirrt zu haben vorgibt und um Zuflucht für die Nacht bittet. Es ist der Teufel, der den Seelen der Frommen nachstellt. Er berichtet in einer langen und kunstvollen Rede von seinen früheren Schicksalen, indem er den Sturz der Engel in eine Begebenheit verkleidet, die sich an einem Königshofe zugetragen haben soll [159]); dann fährt er fort, zu erzählen, wie er auf einer seiner Reisen die schöne Lucrecia gesehen habe und in heftiger Liebe zu ihr entbrannt sei. So hofft er, Eifersucht und mit ihr die alte Leidenschaft im Herzen des Eremiten zu erwecken. Da hört man angstvolle Rufe

[159]) Diese Erzählung hat, allem Anschein nach, dem Calderon bei der ähnlichen im Magico prodigioso vorgeschwebt.

hinter der Scene; Abraham eilt davon, um dem Verunglückten Beistand zu leisten, und findet die ohnmächtige Lucrecia, die auf ihrer Wanderung verirrt und von einem Felsen heruntergestürzt ist. Als sie wieder zu sich kommt, beginnt im Herzen ihres Geliebten ein schwerer Kampf zwischen der früheren Neigung und dem neuen Gelübde, der aber siegreich bestanden wird. Lucrecia, die endlich jede Hoffnung aufgeben muß, eilt verzweifelnd davon. Besser gelingt dem Dämon der Anschlag auf Maria, indem er den Alexandro bei Nacht in deren Klause führt; dieser, ein vollendeter Wüstling, der es auch mit der verheißenen Ehe nicht ernst gemeint hat, siegt über die Ehre der Braut, verläßt sie aber gleich nachdem er zum Ziel seiner Wünsche gelangt ist. Maria, sich nicht mehr würdig haltend, dem Himmel zu dienen, irrt mit zerrissenem Herzen in die Welt hinaus, wo sie sich wilden Ausschweifungen ergibt und von Stufe zu Stufe bis zur äußersten Entartung hinabsinkt. Abraham, dem die Kunde von ihren Verirrungen zukommt, zieht aus, um sie auf den Weg der Tugend zurückzuführen; es gelingt ihm, ihr erstarrtes Herz zu rühren, aber sie zweifelt, je wieder der göttlichen Gnade theilhaftig werden zu können. Der Eremit betheuert, kein Fall sei so tief, daß man sich nicht mit Gottes Hülfe wieder von ihm erheben könne, und durch seine Reden wird ihre Seele endlich wieder mit Vertrauen erfüllt. Sie kehrt in ihre verlassene Klause zurück und thut hier aufrichtige Buße; noch einmal versucht der Satan, sie zu verführen, aber sie geht als Siegerin aus dem Kampfe hervor und zwingt den Versucher, auf ewig aus ihrer Nähe zu weichen. Am Schlusse erblickt man sie im härenen Gewande und

auf ihrem harten Lager selig entschlafen; über ihr schwebt ein Engel, der ihre Seele gen Himmel trägt. Zugleich hat eine andere Fügung auch Lucrecia's Sinn umgewandelt und dem Irdischen abgewendet; sie folgt dem Beispiel ihres Jugendgeliebten und bezieht eine einsame Hütte im Gebirge, um als Einsiedlerin zu leben und zu sterben.

Ein besonders extravagantes Stück, dem es aber nicht an bewundernswerthen Details fehlt, ist **El Negro del mejor Amo.** Der äußerst complicirte Plan kann hier nur in den Hauptumrissen angedeutet werden. Die Scene ist in Palermo. D. Pedro Portocarrero, ein vornehmer Spanier, hat dem Grafen Cesar wegen eines ermordeten Bruders Blutrache geschworen und, ohne den Gegner selbst treffen zu können, zwei von dessen Verwandten umgebracht, weshalb er sich, um der Justiz zu entgehen, in dem Kloster des h. Franciscus verbirgt. In seinen Diensten steht ein Neger, Rosambuco, ein Ausbund von Wildheit und Ausgelassenheit, der früher Pirat gewesen, aber in einem Kampfe mit den Spaniern zum Gefangenen gemacht worden ist. Diesem Neger ist bei seiner Geburt das Horoskop gestellt worden, er sei zu großen Dingen berufen und werde einst ein Lieblingsdiener des mächtigsten Herrn der Welt werden, was seinen Uebermuth nur noch mehr steigert. D. Pedro findet in ihm einen zur Förderung seiner Rachepläne bereiten und geeigneten Diener, und verabredet mit ihm, bei Nacht in das Haus des Grafen Cesar zu brechen, um dessen Schwester Laura, in die er verliebt ist, zu entführen und zugleich den Tod des Bruders in dem Blut des Mörders zu rächen. Der Plan mißlingt und die beiden Angreifenden müssen sich von Neuem in ihr

früheres Asyl flüchten. Rosambuco will eben den Klosterhof betreten und an der Statue des Fundators (Benedikt Sforza) vorüberschreiten, als ihn diese mit dumpfer Stimme anruft und zu ihm spricht: „Was vergeudest Du deine Kraft in ruchlosen Thaten, Du, den Gott berufen hat, der Hort und die Zier meines Klosters zu werden?" Der Neger hört nicht auf den Ruf und fährt fort, das heilige Gebäude durch ein wüstes Leben zu entweihen. In einer Nacht versucht er sogar, mit frevelhafter Absicht in das größte Heiligthum des Klosters, die Capelle des Christkindes, zu dringen; aber an der Schwelle tritt ihm der Knabe Jesus selbst entgegen, wehrt ihm den Eintritt und sucht durch milde Worte seine starre Seele zu rühren. Schon beginnt die Eisrinde von Rosambuco's Herzen zu schmelzen; aber die alte Gewohnheit ist zu mächtig und er fällt von Neuem in das frühere Leben zurück. Inzwischen hat D. Pedro ein Einladung zu einer Zusammenkunft mit seiner Laura erhalten; er begibt sich, um ihr zu entsprechen, mit seinem Diener auf den Weg; aber das Ganze ist nur eine trügerische Veranstaltung des Grafen gewesen, der sich seines Gegners entledigen will, den er schon an der Pforte des Klosters überfällt und gefangen mit sich fortschleppt. Der Neger wird, schwer verwundet, ins Kloster zurückgebracht, und während er hier auf dem Krankenbette liegt, erscheinen ihm der h. Franciscus und das Christkind, um seine Schmerzen zu lindern und ihn zum Glauben und zur Liebe zu bekehren. Nachdem seine Wunden geheilt sind, ist seine ganze Seele wie umgewandelt; er läßt sich die Taufe ertheilen und gelobt, seine früheren Sünden durch aufrichtige Buße und fromme Werke zu tilgen. Don Pedro schmachtet unterdessen

im Gefängniß; hier tritt der h. Franciscus in Tracht eines gewöhnlichen Mönchs, aber an seinen Wundmalen erkannt, zu ihm und handelt ihm den Sclaven ab, damit dieser ungetheilt dem mächtigsten Herrn der Welt dienen könne. Der Gefangene wird durch Hülfe seiner geliebten Laura befreit, die von ihrem Bruder beleidigt worden ist und deshalb die Rachepläne des D. Pedro unterstützt. Beide entfliehen, sammeln eine Schaar von Banditen um sich und führen nun den Kampf gegen den Grafen und dessen Anhang im Großen. Einmal werden sie von einer übermächtigen Schaar ihrer Gegner angegriffen und sind schon in Gefahr, niedergemacht zu werden; da erscheint der nun schon mit Wunderkraft begabte Neger, um sie zu beschützen, und fängt die Kugeln, die auf seinen Herrn gerichtet sind, mit den Händen auf. Am Schlusse sehen wir, wie Rosambuco den Angriff, den eine maurische Raubflotte auf das Kloster macht, mit übermenschlicher Tapferkeit zurückschlägt, aber in dem Gefechte tödtlich verwundet wird; auf dem Sterbebette wird ihm, auf seine Bitte, von Gott die Gnade ertheilt, die streitenden Parteien versöhnen zu können und mit dieser Versöhnung endigt das Stück.

El Esclavo del demonio (später von Moreto in **Caer para levantarse** umgearbeitet) ist, wie schon erwähnt, von Calderon in zwei seiner berühmtesten Dramen ausgebeutet worden. Aber freilich erscheinen bei dem älteren Dichter die Motive, welche der spätere auf's bewundernswürdigste herausgearbeitet hat, nur noch im rohen Umriß. Die Handlung von Mescua's Stück ist eine zu verwickelte, als daß es sich geziemte, sie hier in ihrer ganzen Breite darzulegen; wir folgen nur dem Hauptfaden. Don Diego

ist hoffnungslos in die schöne Lisarda verliebt, welche dem Willen ihres Vaters gemäß einem Anderen ihre Hand reichen soll. Um seine Leidenschaft zu befriedigen, beschließt er, gewaltsam bei der Geliebten einzudringen. Er hat bei Nacht eine Leiter an ihr Fenster gelegt und will eben hineinsteigen, als D. Gil, ein frommer Eremit, auftritt und ihn durch eindringliche Ermahnungen von seinem ruchlosen Vorsatz abhält. Diego entfernt sich reuevoll; aber Gil selbst, der seit lange eine Neigung für Lisarda in seiner Brust bekämpft hat, unterliegt nun plötzlich der Versuchung; er benutzt die noch an dem Fenster stehende Leiter, steigt hinein und schwelgt, statt Diego's, in den Armen der Schönen. Seltsam ist dabei folgender Einfall des Dichters: Diego's Diener ist auf der Straße eingeschlafen und redet im Traum mit seinem Herrn; Gil aber hält diese dumpfen Töne für Zurufe des Teufels. Nachdem der Eremit seine Leidenschaft befriedigt hat, erwacht er wie aus einem wüsten Traum; er glaubt, um einen Augenblick des Genusses sein Seelenheil verscherzt zu haben, und beschließt in der Verzweiflung, sich nun auch ganz der Sünde anheimzugeben. Lisarda, erkennend, wie sie getäuscht worden, ist in gleicher Verzweiflung; sie sieht ihre Ehre geraubt, ihren Geliebten treulos und faßt, die Rache ihres Vaters fürchtend, den Entschluß, mit D. Gil zu entfliehen. Der zweite Akt zeigt uns die Beiden in einer wilden Gebirgsgegend, wo sie als Banditen die Wanderer morden und plündern und recht mit Behagen jede Art von Verbrechen ausüben. Unter den Reisenden, welche in ihre Hände fallen, sind auch Lisarda's Vater und deren Schwester Leonarda. Lisarda kann von ihnen nicht erkannt werden, weil ihr Gesicht

durch eine Maske verhüllt ist; sie will zuerst auch sie ihrem Grimm gegen alle Menschen opfern, aber eine Rede ihres greisen Vaters rührt plötzlich ihr erkaltetes Herz und von diesem Augenblicke an beschließt sie, ihre bisherigen Verirrungen durch eine strenge Buße gut zu machen. Sie gibt sich jedoch den Ihrigen nicht zu erkennen, welche mit Dank für das ihnen geschenkte Leben weiter ziehen, um sich nach einem Kloster zu begeben, in welchem Leonarda die Gelübde als Nonne ablegen will. Gil ist durch den Anblick der Letzteren zu leidenschaftlicher Liebe entflammt worden, und versucht sich den Gegenstand seiner Neigung zu eigen zu machen; aber alle seine Versuche scheitern an der Standhaftigkeit der frommen Klosterschwester. Verzweifelnd ruft er die höllischen Mächte an. Der Teufel erscheint und verheißt ihm seinen Beistand, aber nur unter der Bedingung, daß er ihm mit eigenem Blute seine Seele verschreibe. Gil unterzeichnet den Contract und hierauf wird ihm vom Satan eine Gestalt mit der Form und den Zügen Leonarda's überliefert; glücklich, die Geliebte zu besitzen, umschlingt er sie, als er plötzlich entdeckt, daß er ein Todtengerippe in seinen Armen hält. Man sieht, diese Scene ist die nämliche, welche die Katastrophe in Calderon's wunderthätigem Magus vorbereitet. Gil sinkt, von dem Eindruck der furchtbaren Erscheinung überwältigt, zu Boden; zerknirscht und plötzlich in seinem ganzen Wesen umgewandelt, fleht er Gottes Barmherzigkeit an und sein Flehen wird erhört; man erblickt in den Lüften den Erzengel Michael mit dem Satan im Kampfe; der Engel siegt und entwindet seinem Gegner die Seelenverschreibung. Der aus der Macht des Bösen Gerettete faßt den ernsten Entschluß, sein ferneres Leben ganz

dem Himmel zu weihen, und wird in diesem Vorsatz noch durch die Kunde von Lisarda's standhafter Buße und endlichem seligen Tode bestärkt.

Von ähnlicher Beschaffenheit, wie in obigen Dramen, sind nun die Motive des Mira de Mescua mehrentheils. Eine große Zahl seiner Bühnenwerke gehört in die Classe der mit Wundererscheinungen ausstaffirten Heiligen-Comödien. Aber auch in den weltlichen Schauspielen liebt er es, durch seltsame und außerordentliche Vorfälle zu überraschen, und bringt bisweilen (z. B. im **Obligar contra su sangre** und in **No hay dicha ni desdicha hasta la muerte**) höchst frappante Situationen zum Vorschein, die sehr zu loben sein würden, wenn nicht die Composition des Ganzen so überaus roh wäre. Das Faktische steht ganz und gar im Vordergrunde; die Katastrophen und Wendungen der Handlung werden nicht von innen heraus motivirt, nicht aus den Charakteren und Verhältnissen abgeleitet. Es gebricht ferner dem Autor durchaus an der Kraft, seinen Werken einen festen Mittelpunkt zu geben, sie zu Gestaltung und Abundung zu bringen; er läßt sie haltlos in einzelne übel verbundene Scenen auseinanderfallen, so daß ein Totaleindruck nicht stattfinden kann; und wenn eine Scene wirklich die Theilnahme auf's lebhafteste in Anspruch genommen hat, so wird die Wirkung durch die Abgeschmacktheit und Sinnlosigkeit der folgenden wieder annullirt.

Bei dieser allgemeinhin zu behauptenden Beschaffenheit von Mescua's Dramen mag es genügen, noch einige derselben namhaft zu machen. **La rueda de la Fortuna** ist ein geistloses Lärmstück, das die Geschichte des Mau-

riius, Phokas und Heraklius behandelt, aber ganz ohne jene tiefere Bedeutung, die ihr später Calderon abgewann. Mescua's Graf Alarcos muß in jeder Hinsicht dem des Guillen de Castro weichen. In **La tercera de si misma** und **El Fenix de Salamanca** ist offenbar die Manier des Tirso de Molina nachgeahmt, indessen nur in ihren rohsten Aeußerlichkeiten. Besser sind Plan und Ausführung von **Galan, valiente y discreto** gelungen. Die Herzogin von Mantua fürchtet, daß die vier Bewerber, welche sich um ihre Hand bemühen, nur nach dem Besitz ihrer Staaten trachten. Sie verabredet deshalb mit ihrer Hofdame Porcia, daß diese sich für die Herzogin ausgeben solle. Drei von den Freiern lassen sich durch diese List bethören und gehen deshalb der Ansprüche auf ihre Hand verlustig, aber der vierte, Fadrique, durchschaut den Plan, wendet sich sogleich an die fingirte Porcia und erobert deren Herz. Diese einfache Combination hat der Dichter kunstvoll mit anderen zu verflechten und zu einem interessanten Ganzen zu verarbeiten gewußt, und das Stück gibt keine Veranlassung, ihn des Hanges zu Abenteuerlichkeiten, dem er sonst so gern fröhnte, anzuklagen. Das Drama unseres Mescua „Hero", das Calderon im Anfang der **Dama duende** mit Auszeichnung nennt, scheint untergegangen zu sein.

Unter den Autos unseres Dichters glänzt **La mayor sobervia humana** durch eine großartige Conception und durch viele kühne Züge wahrer Poesie, wobei sich freilich widrige Späße und andere Geschmacklosigkeiten dicht neben das Erhabenste stellen. Dieses Auto hat, abweichend von den meisten Stücken derselben Gattung, keine allegorische Figuren; es stellt den Uebermuth und die Demüthigung des

Nebukadnezar dar. Der Anfang, wo der Assyrische Herrscher in seiner vollen Größe inmitten der von ihm überwundenen Könige erscheint, ist prachtvoll; Chöre von Musikern singen eine Hymne zu seinem Preise, unter deren Klängen er entschläft. Im Traume erblickt er eine riesenhafte Statue mit goldenem Haupte, das bis in den Himmel emporragt, aber plötzlich von einer gewaltigen Hand zu Boden geschmettert wird. Er erwacht und läßt seine Wahrsager kommen, um ihm die Vision auszulegen; aber keiner von ihnen vermag das Gesicht zu deuten, weshalb er erzürnt sie hinzurichten befiehlt. Der Warnung jener Erscheinung uneingedenk, läßt Nebukadnezar hierauf eine Bildsäule errichten, welche ihn selbst vorstellt und welcher auf sein Geheiß göttliche Verehrung gezollt werden soll. Dem Gebote wird allgemein Folge geleistet; nur der gefangene König der Juden verweigert, das Bild anzubeten, worauf Nebukadnezar den Widerspenstigen auf den Scheiterhaufen zu führen befiehlt. Der Holzstoß wird angezündet, aber die Flammen verwandeln sich in Rosen. Dann tritt der Prophet Daniel auf und verkündigt dem übermüthigen König, daß Gott eine schwere Züchtigung über ihn verhängt habe, die nicht eher enden werde, als bis er Buße thue. Die spätere Hälfte des Auto's, wie Nebukadnezar für seinen Hochmuth gestraft wird und zuletzt zur Erkenntniß seiner selbst kommt, steht in der Ausführung der früheren nicht gleich, und die Beziehung auf das Sacrament, die dem Frohnleichnamsspiel am Schlusse nicht fehlen durfte, ist ziemlich gewaltsam herbeigezogen.

In Mescua's Weihnachts-Auto **El Sol a media noche** tritt zuerst die menschliche Natur als Sclavin auf und

jammert über ihr unglückliches Loos in der Gefangenschaft. „O Erde, düsteres Jammerthal, Feld voll Disteln; ihr Pflanzen mit bitteren Früchten; ihr Wälder voll reißender Thiere; du tobendes und unwirthbares Meer; ihr Planeten, die ihr bald Frieden, bald Krieg bringt — wer von Euch verkündet mir, wann meine Gefangenschaft ein Ende hat, wann mir der ersehnte Friede zu Theil wird? Wann wird der Gott der Rache und der Schlachten sich in ein sanftes Lamm verwandeln, den Tod zu Boden strecken und mich aus der Gewalt der Sünde, dieses Herrschers der Erde, dieses Tyrannen Soliman, befreien? Wann werden die Wolken jenes Manna herabträufeln, das die ewige Liebe in den Schooß jener erwählten Jungfrau säen wird! Wann werd' ich jene duftende Blume von Jericho erblicken? Wann jenen Baum, dessen Frucht mir Genesung von meiner Krankheit bringt? Wann jenes göttliche Weib, dessen Fuß der Schlange, von welcher all mein Unglück stammt, das Haupt zertreten wird?" Die Gefangene macht einen Versuch, ihrer Haft zu entfliehen, wobei sie von ihrem Herrn, der Sünde, die in Gestalt eines Türken erscheint, überrascht wird. Sie sieht sich nun zu noch strengerer Einkerkerung verurtheilt, indem der Geiz, die Wollust und der Stolz zu ihren Wächtern bestellt werden; aber der Täufer Johannes bringt als Hirtenknabe in ihr Gefängniß und tröstet sie durch die Aussicht auf ihre baldige Erlösung. Der Rest des Auto schildert nun, wie fast alle Stücke dieser Gattung, die Ankunft Joseph's und Marien's in Bethlehem und die Verkündigung der Geburt Jesu an die Hirten. Am Schlusse führt Johannes der Täufer die menschliche Natur herbei.

Johannes. Von hier aus, o menschliche Natur,

kannst du deinen künftigen Befreier erblicken; sieh den göttlichen Knaben, der deinem Tyrannen sein angemaßtes Scepter entwinden wird!

Man erblickt die heilige Jungfrau auf dem halben Monde stehend und das Christkind in den Armen haltend, die Sünde besiegt zu ihren Füßen hingeschmiegt.

Johannes. Dies ist das Lamm Gottes, das die Sünden der Welt auf sich nimmt.

Die menschliche Natur. O Mutter der Schönheit, der sich Himmel und Erde zu Füßen werfen und die mit der Ferse das Haupt der Schlange zertritt, und Du, junge Sonne, geboren in den Armen jener Aurora, welche die Nacht meiner Schuld und meiner Irrthümer erhellt, seid mir als Bringer des Heils und des Friedens willkommen!

Luis Velez de Guevara [160]).

Die auf uns gekommenen biographischen Notizen über diesen Dichter sind sehr spärlich und beschränken sich auf Folgendes. Er wurde im letzten Drittel des sechszehnten Jahrhunderts zu Ecija in Andalusien geboren[161]), verbrachte den größten Theil seines Lebens in Madrid, stand anfänglich in Diensten des Grafen von Saldaña, bekleidete aber

[160]) Hijos ilustres de Madrid, por Baëna. Madrid, 1789. — Nicolas Antonio.

[161]) Ochoa (in dem Tesoro del Teatro español) läßt seine Geburt in das Jahr 1570 fallen; vermuthlich aus eigener Divinationsgabe, da sich in den Quellen der spanischen Literaturgeschichte keine bestimmte Nachricht hierüber findet.

später eine Hofstelle bei Philipp **IV.**, dessen besonderer Gunst er sich zu erfreuen hatte, und starb im Jahre 1644. Er wird schon in einer zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts gedruckten Schrift als Theaterdichter genannt [162]). In seine spätere Lebenszeit fallen verschiedene Comödien, die er im Verein mit Calderon, Rojas nnd Antonio Coello geschrieben hat. Die Zahl sämmtlicher von ihm verfaßten Schauspiele (deren freilich beträchtlich viele verloren gegangen sind) beläuft sich auf mehr als vierhundert. Unter seinen übrigen Schriften ist besonders der Roman **El Diablo cojuelo** berühmt geworden.

Bevor wir den Guevara als Dramatiker betrachten, wird es passend sein, hier einen Abschnitt des letztgenannten Werkes einzuschalten, in dem sich der Verfasser in scherzhafter Weise über das Theater und über schlechte Bühnendichter seiner Zeit ausläßt.

(El Diablo cojuelo. Tranco IV.) „Nachts um zwei Uhr wurde in dem mit Fremden überfüllten Gasthofe der ängstliche Ruf: „Feuer, Feuer!“ vernommen. Die Reisenden erhoben sich erschreckt von ihren Lagern und stürzten zum Theil die Treppe hinunter, theils sprangen sie aus den Fenstern in den Hof hinab. Einige von ihnen, die sich im Naturzustande zu Bette gelegt hatten, waren so nackt, wie unsere Voreltern im Paradiese. Don Cleofas nahm seine Hosen, die er in der Eile nicht anziehen konnte, unter den Arm, ergriff statt des Schwertes einen Besen, der gerade in seiner Stube stand, und folgte den Uebrigen. Da trat der Gastwirth im bloßen Hemde, ein Licht in der Hand,

[162]) Siehe die weiter unten abgedruckte Stelle aus der Schrift von Antonio Navarro.

in ihre Mitte und bat sie, sich zu beruhigen und wieder in ihre Betten zurückzukehren, da der Lärm nichts zu bedeuten gehabt habe. Don Cleofas drang in ihn, ihm die Ursache der nächtlichen Störung zu sagen, und der Wirth erwiederte mit ernster Miene: „Schon seit zwei oder drei Monaten wohnt ein Student aus Madrid bei mir, der sich damit abgibt, Comödien zu schreiben, und kürzlich zwei verfaßt hat, die in Toledo ausgepfiffen und gesteinigt worden sind. Jetzt dichtet er eine, welche den Brand von Troja zum Gegenstand hat, und vermuthlich war er vorhin gerade mit der Schilderung der Feuersbrunst beschäftigt, wobei er sich so erhitzt hatte, daß er seine Einbildung für Wirklichkeit hielt und jene Worte ausstieß, die uns so erschreckt haben; wenn Ihr Euch überzeugen wollt, daß ich die Wahrheit sage, so kommt mit mir auf seine Stube.“ Sofort setzten sich Alle, angethan oder nicht angethan, wie sie waren, in Bewegung, um dem Wirthe zu folgen. Als sie in das Zimmer des Dichters traten, fanden sie diesen, von Papieren umgeben, mit schäumendem Munde und halb zerrissenem Rocke, auf dem Boden ausgestreckt, und hörten, wie er mit dumpfer Stimme „Feuer! Feuer!“ schrie. Sie traten, halb todt vor Lachen, an ihn hinan und sagten zu ihm: „Herr Licenciat, wollt Ihr denn nicht etwas essen oder trinken, um Euch wieder zu erholen?“ Der Poet aber erhob, so gut er konnte, sein Haupt und sprach: „Wenn Ihr Aeneas und Anchises mit den Penaten und dem geliebten Ascanius seid, was sucht Ihr da noch hier? Schon ist Ilion zu Asche geworden, schon haben Priamus, Paris, Hecuba und Adromeda dem Tode den schuldigen Tribut entrichtet. Schon ist Helena, die Ursache so großen Unheils, von Menelaus

und Agamemnon entführt worden, und schon, was das Schlimmste ist, haben die Myrmidonen sich des Trojanischen Schatzes bemächtigt."

„Kommt zu Verstande, — sagte der Wirth, — denn hier ist nicht von Marmeladen und allem dem unsinnigen Zeuge, das Ihr vorgebracht habt, die Rede; das Beste wäre, man brächte Euch in ein Irrenhaus, wo Ihr Oberanführer der Narren sein könntet; denn die Reime sind Euch, wie ein hitziges Fieber, in den Kopf gestiegen."

„Ei, der Herr Wirth versteht sich gut auf die Affecte!" antwortete der Dichter, indem er sich etwas mehr emporrichtete.

„Ach was, Affecte! — meinte der Wirth, — ich habe nichts mit Affecten zu thun, sondern nur mit meinem Geschäft; die Hauptsache für mich ist, daß Ihr mir morgen meine Rechnung bezahlt und dann unter Gottes Obhut abmarschirt; denn mir kann mit einem Gaste, der mir durch seine Tollheiten jeden Tag das ganze Haus in Aufruhr bringt, wenig gedient sein. Kaum war er bei mir eingezogen, so ging der Spektakel los; denn als er die durchgefallene Comödie vom Marques von Mantua schrieb, glaubte er beständig, auf der Jagd zu sein, rief ein über das andere Mal: Melampus, Oliveros, Bergspringer, Windfresser, holla! packt an! faßt ihn! — und machte mit seinem Pfeifen und Jagdlärm ein solches Getöse, daß eine schwangere Frau, die sich auf der Durchreise von Andalusien nach Madrid hier befand, vor Schrecken zu früh niederkam. Nachher, als er das Schauspiel von der Einnahme Roms dichtete, dem es nicht besser ergangen ist, zerschlug er mitten in der Nacht die Fenster und Thüren dieser Stube, um einen Lärm wie

von Trommeln und Trompeten hervorzubringen, rief mit gellender Stimme: „St. Jago! drauf, ihr Spanier!“ ahmte mit dem Munde die Geschützsalven nach, kurz machte einen solchen Kriegstumult, daß die Soldaten (denn es übernachtete eine Compagnie Infanteristen bei mir) glaubten, es ginge zur Schlacht, zu den Waffen griffen und in der Dunkelheit gegenseitig über einander herfielen; endlich ward der Lärm so arg, daß halb Toledo zusammenlief, die Justiz herbeikam und mir das Haus von oben nach unten umgekehrt ward; der Poet aber drohte der ganzen Gesellschaft mit einer teufelmäßigen Comödie; denn er ist, wie ein Kranich, immer wach und reimt zu jeder Stunde, bei Tag wie bei Nacht.“

Der Poet erwiderte: „Wenn die Comödie vollendet wäre, deren beide erste Jornadas ich Euch für das, was ich Euch schuldig bin, verpfändet habe, so solltet Ihr noch einen ganz anderen Lärm erleben; denn das Stück heißt „die Finsterniß von Palästina,“ und in der dritten Jornada soll vorkommen, wie der Tempelvorhang zerreißt, sich Sonne und Mond verfinstern, die Felsen zersplittert werden und das ganze Himmelsgewölbe aus Trauer über seinen Schöpfer unter Donner und Blitz bei Kometenschein und vulkanischen Ausbrüchen zusammenstürzt. Nun, was haltet Ihr davon, Herr Wirth? Ich habe das Stück bloß deshalb noch nicht fertig geschrieben, weil ich über die Namen der Henkersknechte, die darin vorkommen, noch nicht im Klaren bin.“

„Geht nach dem Calvarienberge, um es dort fertig zu machen,“ sagte der Wirth; „aber das kann ich Euch voraussagen, an welchem Orte Ihr es auch schreiben oder zur

Aufführung bringen mögt, Ihr werdet überall unter Gepfeif und Werfen von allerhand Früchten gekreuzigt werden."

„Ganz das Gegentheil!" erwiderte der Dichter; „den heruntergekommenen Directoren wird durch meine Comödien wieder aufgeholfen; und damit die Herren sich davon überzeugen und den Styl aller derer, die ich schreibe, bewundern können, will ich ihnen, da sie doch einmal so früh aufgestanden sind, eine vorlesen."

Dies sagen und den Anfang machen, war eins; er nahm einen Stoß alte Blätter in die Hand, der wegen seiner Dicke eher ein Band Proceß-Akten, als eine Comödie zu sein schien, zog die Augenbrauen in die Höhe, strich sich den Schnurrbart, und las zuerst folgenden Titel her: „Trojanische Tragödie, die List des Sinon, das Griechische Roß, das ehebrecherische Liebespaar und die verteufelten Könige. Im Anfange wird, ohne daß vorher gesungen worden wäre, durch den Patio das Palladium hereingebracht, in dem wenigstens viertausend Griechen verborgen sind."

„Aber," fiel einer von den Herren ein, der ein Soldat und ganz nackt war, so daß es aussah, als wolle er eine Rolle in der Comödie spielen; „hat eine solche Maschine denn in irgend einem Patio oder Theater in ganz Spanien Platz? Gewiß selbst in dem von **Buen Retiro** nicht, das doch die Römischen Amphitheater beschämt, ja nicht einmal in einem Stiergefecht-Circus."

„Ei," antwortete der Dichter, „da findet sich schon ein Mittel; man reißt den ganzen Schauspielhof und noch zwei umliegende Straßen ein, um für diese Maschine Raum zu gewinnen; denn es ist das Wunderbarste und Erstaunlichste, was je auf der Bühne gesehen worden ist;

eine solche Comödie wird nicht alle Tage gemacht, und sie wird den Directoren so viel einbringen, daß eine tüchtige Ausgabe dafür gar nicht in Betracht kommen kann. Aber hört, Ihr Herren, jetzt beginnt das Stück; und gebt um Gotteswillen Acht! Es erscheinen auf der Bühne unter gewaltigem Lärm von Trompeten und Pauken der König Priamus von Troja und der Prinz Paris; in der Mitte befindet sich Helena, stolz zu Rosse; zu ihrer Rechten aber reitet der König (denn ich lasse den Rang, welcher königlichen Personen gebührt, nie außer Augen), und hinter ihnen folgen, auf schwarzen Rossen, eilftausend Dueñas."

„Das wird noch schwieriger auszuführen sein, als das Obige," bemerkte einer der Zuhörer, „denn es ist unmöglich, so viele Dueñas zusammenzubringen."

„Nun, einige brauchen ja nur von Pappe zu sein," sagte der Dichter, „die übrigen aber kann man von allen Seiten her verschreiben; und wenn das Stück in der Residenz aufgeführt wird, so müssen sich ja alle Damen geschmeichelt fühlen, ihre Dueñas zu einem so außerordentlichen Schauspiel herzuleihen, wobei sie noch dazu den Vortheil haben, während der ganzen Zeit, daß die Comödie gespielt wird, also mindestens sieben bis acht Monate lang, so lästiger Geschöpfe los zu sein."

Die Zuhörer wollten vor Lachen umfallen und das schallende Gelächter über die Tollheiten des Dichters währte beinahe eine halbe Stunde; aber dieser fuhr fort: „Hier gibt es nichts zu lachen; denn mit Gottes Hülfe denke ich die Welt mit meinen Comödien anzufüllen, und Lope de Vega, dieses Prodigium und Wunder von Spanien, soll im Vergleich mit mir nur ein Wickelkind sein; später aber werde

ich mich zurückziehen und ein heroisches Gedicht für meine Nachkommenschaft schreiben, das meine Söhne und Enkel erben und woran sie ihr ganzes Leben lang Reime zu kauen haben sollen. Doch jetzt, Ihr Herren, vernehmt die Verse der Comödie!" Und hiermit schickte er sich zum Declamiren an und erhob den rechten Arm; aber Alle baten ihn einstimmig, es auf ein anderes Mal zu verschieben, und der Wirth, der nicht vielen Sinn für das Schöne hatte, wiederholte ihm nochmals, daß er ihn keinen Tag länger in seinem Hause dulden wolle. Da legte sich die Gesellschaft von Cavalieren und Soldaten, die fast aussah wie ein Faschingszug, in's Mittel. Don Cleofas ergriff eine **Ars poetica**, die unter den anderen Heften und Papieren auf dem Boden lag, ließ den Poeten die Hände darauf legen, und nahm ihm den Schwur ab, in Zukunft keine **Comedias de ruido** mehr schreiben zu wollen, sondern nur noch **Comedias de capa y espada**. Hiermit war denn der Wirth zufrieden gestellt und Alle kehrten wieder in ihre Betten zurück; der Dichter aber warf sich in Kleidern und Stiefeln, seine Comödie unter dem Arm, ganz erschöpft auf das seinige und fing an zu schnarchen, wie die sieben Schläfer."

Luis Velez de Guevara gehört als Dichter zu den vorzüglicheren seiner Zeit. Er kann vielleicht nicht zu den spanischen Dramatikern vom ersten Range gezählt werden; aber ihm gebührt unbedingt einer der ersten Plätze unter denen vom zweiten. Er reißt selten zur Bewunderung hin; er überrascht nicht durch ungewöhnlichen Schwung des Gedankens oder der Einbildungskraft; aber fast alle seine Schauspiele befriedigen den poetischen Sinn, sobald derselbe

nur nicht die gesteigertsten Anforderungen macht und auch noch die Vorzüge solcher Werke anzuerkennen bereit ist, die nicht gerade zu den höchsten Schöpfungen der Kunst gehören. Guevara's poetische Intentionen sind meistens nicht sehr tief und seine Stücke daher nicht gemacht, unauslöschliche Eindrücke hervorzubringen; seine Compositionsweise ist im Vergleich mit jener der größten Meister mehr äußerlich; der Gehalt des Ganzen pflegt sich in der Handlung zu erschöpfen, und hinter derselben darf keine große Tiefe der Poesie mehr gesucht werden; aber der Dichter bewegt sich in der untergeordneten Sphäre, die er sich erkoren hat, mit ausgezeichnetem Glück; er erregt in seinen Dramen keine überaus großen Erwartungen, aber alle, die er erregt, befriedigt er auch. Seine Gemälde des äußeren Lebens sind von großer Wahrheit und mit kühnen Pinselstrichen geistreich hingeworfen; seine Auffassung des Geschichtlichen ist edel und würdig, seine Phantasie äußerst ergiebig an Erfindungen der mannigfaltigsten Art; seinen Charakteren weiß er, ohne gerade tief in die innersten Falten des Gemüths zu dringen, die individuellste Lebendigkeit zu geben; Witz und Laune stehen ihm in Fülle zu Gebot; seine Sprache endlich ist präcis, überall dem Gegenstande der Rede angemessen und oft von einer Gedrungenheit und epigrammatischen Schärfe, wie man sie nur selten bei den spanischen Dramatikern antrifft.

Cervantes hat Recht, „die Pracht, das Gepränge, den Pomp und die Grandezza“ von Guevara's Schauspielen hervorzuheben. In der That scheinen die meisten derselben (was man nach der oben angeführten Stelle aus dem „hinkenden Teufel“ nicht vermuthen sollte) sehr absichtlich

auf den Bühneneffekt angelegt zu sein; es sind Spektakelstücke, aber von jener besseren Art, wobei zugleich die Poesie in Ehren bleibt.

Die gelungensten Dramen unsers Dichters möchten wohl die sein, welche auf dem Boden der spanischen Nationalgeschichte spielen. Unter diesen ist **Si el cavallo vos han muerto** ein in jeder Hinsicht preiswürdiges Stück von so seltner Trefflichkeit, daß man es zu dem Besten zählen muß, was die spanische Bühne in dieser Gattung aufzuweisen hat. Den Mittelpunkt der Handlung bildet die Schlacht von Aljubarrota und die hochherzige That des Pedro Hurtado de Mendoza, welcher um den Preis seines eignen Lebens das des Königs Johann I. rettete, indem er diesem sein Pferd zur Flucht überließ (also ein ähnliches Ereigniß, wie das aus der Geschichte des großen Churfürsten, welches unser herrlicher Heinrich von Kleist in einer Episode seines „Prinzen von Homburg" benutzt hat). Die Schilderung der Sitten des spanischen Adels im Mittelalter ist meisterhaft gelungen, die Lebendigkeit der Darstellung wahrhaft hinreißend. Ein verwandtes und, wie das vorige, in alt-castilianischer Sprache geschriebenes Stück ist **Los Hijos de la Barbuda.**

In **Mas pesa el Rey que la sangre** ist die berühmte Geschichte von **Guzman el bueno** behandelt, jedoch in einer Art, daß theils eigne Erfindungen des Dichters, theils anderswoher entlehnte Ueberlieferungen der spanischen Sage damit in Verbindung gebracht werden. Der Inhalt dieses Drama's, das viel Schönheiten vom ersten Range darbietet, möge hier kurz angegeben werden. Sancho der Tapfere, König von Castilien, hatte nach dem Tode seines

Vaters Alfons des Weisen mit einer Gegenpartei zu kämpfen, welche seinen Neffen auf den Thron erheben wollte. Das Centrum des Widerstandes war Sevilla. Mit dem Einzug des Königs in diese Stadt, die sich endlich ergeben hat, beginnt das Stück. Es wird zur Feier des Sieges ein glänzendes Turnier gehalten, bei welchem sich vorzüglich der, wegen seiner Stärke und Tapferkeit durch ganz Spanien berühmte D. Alfonso de Guzman auszeichnet. Nach dem Feste sieht man den König inmitten seiner Großen, wie er die Vornehmsten der Stadt empfängt, aber ihnen Allen, weil sie seinen Gegnern angehangen, eisige Kälte zeigt; besonders schnöde wird Guzman behandelt, weil Sancho ihn für die Hauptstütze seiner Widersacher hält. Guzman's Sohn, Pedro, ein etwa vierzehnjähriger Knabe, flammt in Zorn auf, daß seinem Vater in solcher Art begegnet werde; aber dieser zeigt seine edle Loyalität, indem er kein bitteres Wort über seine Lippen läßt und den König nur in den wärmsten Ausdrücken seiner wandellosen Treue und Ergebenheit versichert. Sancho ist indessen durch verläumderische Einflüsterungen gegen ihn eingenommen und verbannt ihn aus Sevilla und der Umgegend. Kaum hat Guzman den Saal verlassen, so folgen ihm die übrigen Großen, ihn ihrer Anhänglichkeit versichernd, aber er betheuert, daß auch die größte Ungerechtigkeit ihn nie bestimmen werde, sich gegen seinen Gebieter aufzulehnen. Don Enrique, Bruder des Königs, geräth mit dem Letztern über denselben Punkt in einen Wortwechsel, der mit der heftigsten Entzweiung Beider endigt. Die nächste Scene zeigt uns den D. Guzman, wie er von seiner Gattin Abschied nimmt; die Ehrenfestigkeit dieses wackeren Paars,

die sich mit einer gewissen, für die Zeit sehr charakteristischen, naiven Rohheit der Sitten und des Ausdrucks verbindet, ist meisterhaft geschildert. Guzman beschließt, auch im Exil noch dem König zu dienen, indem er dem Mohrenfürsten Almansor, der die Stadt Algesiras belagert hält, seine Dienste gegen Afrikanische Feinde anbieten will, unter der Bedingung, daß derselbe die Belagerung aufhebe und alle seine Truppen von spanischem Boden zurückziehe. Der Infant Enrique tritt auf, um sich in Guzman's Wohnung einstweilen vor dem Zorn des Königs zu verbergen und von hier aus seine Flucht nach Portugal zu bewerkstelligen. Das Ehepaar kommt überein, den jungen Pedro mit dem Infanten ziehen zu lassen, damit dieser ihn seinen Verwandten am Portugiesischen Hofe übergebe. Kaum ist Guzman's Gattin allein, als der König bei ihr eintritt, um den Infanten zu suchen, und einige Worte fallen läßt, welche der biederen Frau ungeziemend dünken; sie ergreift ruhig die Lampe und weist dem hohen Gaste mit aller Ehrerbietung die Thür, in dem sie ihm die Treppe hinunter leuchtet, — eine vortreffliche Scene. Unterdessen ist Guzman bei Almansor angelangt, der sich sehr freut, den tapfersten Christenritter und gefürchtetsten Gegner in seine Dienste zu ziehen, und, da dies die Bedingung, den spanischen Boden verläßt. Der Spanier vollbringt in Afrika Wunder der Tapferkeit, deren Ruhm sich weithin verbreitet, erregt aber hierdurch den Neid des Mohrenfürsten, so daß dieser darauf sinnt, sich seiner zu entledigen, und ihn in die Wüste sendet, um dort eine furchtbare Schlange zu bekämpfen, die noch Jeden, der sich ihr genaht, getödtet hat. Der Held geht auch aus diesem Kampfe siegreich hervor, wendet nun jedoch dem undank-

baren Almansor den Rücken, und kehrt in sein Vaterland zurück. Im dritten Akt sehen wir ihn an der Andalusischen Küste, wo er mit seiner Gattin zusammengetroffen ist, die der Sehnsucht nach ihm nicht hat widerstehen können und im Begriff gewesen ist, sich nach Afrika einzuschiffen. Inzwischen haben auch die Mohren den Kampf gegen die Christen wieder mit neuen Kräften begonnen und ihre ganze Macht bei Tarifa concentrirt, um dessen Fall zu erzwingen. Guzman weiß in's Innere der eingeschlossenen Stadt zu gelangen und den Muth der Belagerten zu befeuern. Schon wüthen Hunger und Krankheiten in der Festung; der Gouverneur stirbt und Guzman übernimmt den Oberbefehl, schwörend, daß bei seinem Leben kein Ungläubiger in das Thor dringen solle. Auf einmal langt der Infant Enrique bei dem Heere der Belagerer an; er hat aus Portugal weichen müssen, weil man dort einem Gegner des Königs von Castilien keine Freistatt gewähren wollte, und denkt nun, zu den Mohren überzugehen, um an seinem Bruder Rache zu nehmen. Der junge Pedro Guzman, den er mit sich geführt hat, ohne ihn seine Absicht ahnen zu lassen, wirft ihm, als er letztere erfährt, mit flammenden Worten die Schmählichkeit des Verraths vor und will ihn verlassen, wird aber von ihm mit Gewalt zurückgehalten, in Ketten gelegt und den Mohren überliefert. Der verrätherische Infant ersinnt nun den Plan, mittels des gefangenen Knaben die Uebergabe der Festung zu erzwingen. Der alte Guzman wird zu einer Zwiesprache mit dem Mohrenfürsten entboten; er erscheint auf den Zinnen der Mauer; man führt den Knaben in schweren Banden herbei; welches Wiedersehen zwischen Vater und Sohn! „Noch heute über-

gib Tarifa — spricht Enrique — wo nicht, so wird Dein Sohn von diesem Schwerte durchbohrt!" Diese Scene ist bewundernswürdig und in allen ihren Theilen vollendet schön. Der Heroismus des Vaters, der gleich von Anfang an entschlossen ist, seine inividuellen Gefühle der Pflicht gegen den König und den Glauben unterzuordnen, aber doch die Regungen des Herzens nicht ganz unterdrücken kann; die Ergebenheit des Sohnes, der freudig in den Tod geht, weil er für Gott und Vaterland stirbt — erschütternder und rührender kann nichts gedacht werden. Der Knabe wird endlich umgebracht; aber die Belagerer, nun überzeugt, daß der Sinn des Befehlshabers nicht zu brechen sei, ziehen sich von den Mauern von Tarifa zurück. Auf die Scene der Hinrichtung des jungen Guzman folgt eine andere von kaum minderer Schönheit. Der Vater des Ermordeten will seine Standhaftigkeit zeigen und zugleich seiner Gattin das Geschehene verbergen. Er kehrt daher nach Hause, als ob nichts vorgefallen sei, und setzt sich ruhig zu Tische; aber es will kein Bissen über seine Lippen und plötzlich bricht der verhaltene Schmerz in heißen Thränenströmen hervor. So wird der Tod des Sohnes auch der Mutter bekannt; sie wird anfänglich von Trauer überwältigt, aber bald ermannt sie sich, freut sich nur, solchem Gatten einen solchen Sohn geboren zu haben, und stellt sich an die Spitze einer Schaar, um den abziehenden Mohren nachzusetzen und ihnen die Reste des geliebten Kindes abzunehmen. Dies gelingt, und die Leiche soll eben feierlich bestattet werden, als der König, der zur Entsetzung von Tarifa herbeigeeilt ist, erscheint und den wackern Guzman, dessen Treue sich so glänzend bewährt hat und der nun

den Beinamen **el Bueno** erhält, für das frühere Unrecht so viel wie möglich zu entschädigen sucht.

Auch in **Cumplir dos obligaciones y Duquesa de Saxonia** wird der Castilianische Name verherrlicht, obgleich das Stück außerhalb Spaniens spielt. Die zu Grunde liegende Geschichte ist dieselbe, die wir aus Stollberg's Ballade „die Büßerin" kennen. D. Rodrigo de Mendoza befindet sich auf einer, ihm von Philipp **II.** übergetragenen, Gesandtschaftsreise an den deutschen Kaiserhof. In der Nähe von Wien wird er von Wegelageren überfallen und nur durch die Dazwischenkunft eines tapferen Deutschen, des Grafen Ricardo, gerettet. Da er Eile hat, das Ziel der Reise zu erreichen und deshalb den Weg bei Nacht fortsetzt, so verirrt er sich und geräth in eine pfadlose Gegend, wo er lange umherirrt, bis er ein einsam gelegnes Schloß erblickt, zu dem er nun seine Schritte lenkt, um dort für die Nacht ein Unterkommen zu suchen. Er tritt in den Hof, wo Alles düster und wie ausgestorben ist; ernst und finster empfängt ihn der Herr des Hauses und führt ihn in ein ganz mit schwarzem Tuch ausgeschlagenes Gemach. Es wird eine reich besetzte Tafel gebracht, an welcher der Fremdling neben dem Gastgeber Platz nehmen muß; dicht daneben aber wird ein Sarg gestellt und bald darauf erscheint eine verschleierte weibliche Gestalt in Trauerkleidern, läßt sich am Sarge nieder, der ihr zum Speisetische dient, und trinkt aus einem Todtenschädel, welcher ihr von einem schwarz gekleideten Diener gereicht wird. Der erstaunte Spanier sucht die Ursachen dieser befremdlichen Erscheinung zu erfahren; aber der Herr des Schlosses weiß die Antwort auf alle an ihn gerichtete Fragen zu umgehen, und wünscht, nachdem

er der Verhüllten befohlen hat, sich zurückzuziehen, seinem Gaste gute Nacht. Dieser, von dem Gesehenen aufgeregt, vermag natürlich keine Ruhe zu finden; sein Diener, der Gracioso, glaubt in einem verzauberten Schlosse zu sein. Während Beide noch mit einander reden, kehrt das wunderbare weibliche Wesen zurück, bricht in laute Klagen aus, wirft sich vor D. Rodrigo nieder, fleht ihn an, einer namenlos Unglücklichen zu helfen, und erzählt Folgendes. Sie ist jung mit dem alten Herzog von Sachsen vermählt worden, der von Anfang an Eifersucht und Argwohn gegen sie gezeigt hat, obgleich sie ihm nie Veranlassung dazu gegeben. Bald nach der Hochzeit hat der Gemahl sie verlassen, um in den Krieg zu ziehen, und einem seiner Neffen die Regierung des Landes übertragen. Dieser Neffe ist von einer heftigen Leidenschaft für die Herzogin erfaßt worden und ihr mit ungeziemenden Anträgen zur Last gefallen, die indessen von ihr mit Verachtung zurückgewiesen worden sind. Als nun der Herzog zurückkehrt, rächt sich der Verschmähte dadurch, daß er die spröde Dame des verbrecherischen Umganges mit einem Pagen beschuldigt. Der schon von Natur argwöhnische Gemahl schenkt dieser Anklage nur zu leicht Glauben, läßt den Pagen hinrichten, und zieht sich allein mit der Herzogin auf das in wüster Gegend einsam gelegene Schloß zurück. Hier spricht er nie ein Wort mit ihr, zwingt sie, stets in Trauerkleidern zu gehen, Nachts neben der Leiche des Hingerichteten, die einbalsamirt worden ist, zu schlafen, und, damit ihre Schmach offenkundig werde, in Gegenwart aller Fremden, die das Schloß besuchen, an einem Sarge zu speisen und aus dem Schädel des angeblichen Buhlen zu trinken. — Rodrigo hört die Geschichte

mit der lebhaftesten Theilnahme und gibt ohne weitere Aufforderung das Versprechen, die Wahrheit im gerichtlichen Zweikampfe mit dem Verläumder darzuthun; plötzlich aber wird durch fremde Dazwischenkunft das Gespräch unterbrochen, bevor die Herzogin den Namen des falschen Anklägers genannt hat, und der Spanier muß mit Tagesanbruch abreisen, ohne denselben erfahren zu haben. Am Kaiserhofe angelangt, wird er mit größter Auszeichnung empfangen, und sein Entschluß, die Vertheidigung der Herzogin zu übernehmen, findet allgemeinen Beifall. Hier trifft er auch den Grafen Ricardo wieder, der unlängst sein Lebensretter geworden ist, schließt ein Freundschaftsbündniß mit ihm und wird ihm durch eine zweite Verpflichtung, die er ihm schuldet, so wie durch ein Liebesverhältniß, das sich zwischen ihm und einer Schwester Ricardo's entspinnt, noch inniger verbunden. Inzwischen hat er seinen Diener an die Herzogin abgeschickt, um von dieser den Namen ihre Anklägers zu erfahren; der Bote weiß in das Zimmer der argwöhnisch Bewachten nicht anders zu gelangen, als indem er sich durch den Schornstein in den Camin hinabläßt; er muß aber schnell auf dieselbe Art wieder entfliehen, bevor er noch seinen Zweck erreicht, und kehrt daher unverrichteter Sache zurück. Don Rodrigo kann nun seine Ungeduld nicht länger bezähmen und läßt den Ankäger der Herzogin, wer er auch sein möge, durch öffentlichen Aufruf herausfordern. Der Tag des Zweikampfs ist erschienen, die Schranken sind errichtet und schon harrt der ritterliche Spanier seines Gegners. Als solcher erscheint der Graf Ricardo. Der Kampf zwischen den verschiedenen Verpflichtungen, der hierdurch in Rodrigo's Brust entsteht, ist schwer; auf der einen Seite

bindet ihn das der Herzogin gegebene Wort und die Ritterpflicht; auf der anderen schuldet er dem Gegner zweimal das Leben und ist ihm durch Freundschaft, so wie durch die Liebe zu seiner Schwester auf's innigste verbunden. Dennoch darf er nicht zaudern, zunächst die erste Obliegenheit zu erfüllen; der Kampf beginnt, der Graf wird entwaffnet und bekennt, daß er aus Rache wegen verschmähter Liebe die Beschuldigung erhoben habe; als aber in Folge hiervon der Herzog den Verläumder mit seinem Grimm bedroht, wirft sich Don Rodrigo zum Vertheidiger des Besiegten auf und leistet so auch der zweiten Verpflichtung Genüge.

Das Drama **La desdichada Estefania** gründet sich auf eine Begebenheit, die in einigen Punkten große Aehnlichkeit mit der Geschichte von Ariodant und Ginevra bei Ariost hat, aber sich (denn es ist auch bei anderen Dichtern davon die Rede) wirklich am Hofe Alfonso's **VIII.** von Castilien zugetragen zu haben scheint. Dieser König hat beschlossen, seine Tochter Estefania mit einem seiner Vasallen zu vermählen. Die beiden Bewerber sind der Graf Vela und Don Fernan Ruiz de Castro. Die Prinzessin wählt den Letzteren und läßt den Grafen sich in hoffnungsloser Liebe verzehren. Fernan Ruiz muß bald nach der Vermählung den König auf einem Zuge wider die Mohren begleiten. Seine ihn zärtlich liebende Gemahlin lebt während seiner Abwesenheit in stillster Zurückgezogenheit; eine ihrer Hofdamen aber, die in den Grafen Vela verliebt ist, ersinnt den verrätherischen Plan, diesem im Namen Estefaniens zärtliche Briefe zu schreiben und nächtliche Zwiegespräche zu verheißen. Der Graf folgt der Einladung und findet sich zur bestimmten Stunde am Balkon der Prinzes-

sin ein; hier nun empfängt ihn die listige Hofdame in den Kleidern ihrer Gebieterin und tauscht Liebesworte mit ihm, ohne daß er den Betrug wahrnähme. Die Zusammenkünfte werden wiederholt, und mit so wenig Zurückhaltung, daß sich das Gerücht davon verbreitet und dem Fernan Ruiz bei seiner Rückkunft sogleich zu Ohren kommt. Dieser, auf die Treue seiner Gattin bauend, will zwar dem Gerede kein Gehör schenken; als sich aber die gleichlautenden Berichte mehren, schöpft er Argwohn und verbirgt sich Nachts in der Nähe des Balkons. Es währt nicht lange, so sieht er den Liebhaber und die weibliche Gestalt in den Kleidern Estefaniens erscheinen, stürzt wüthend hervor, stößt den Grafen nieder und bringt in das Haus. Die verkleidete Dame hat rasch zu entfliehen gewußt und der Grimm des Betrogenen entladet sich auf die unschuldige Gattin, die von seinen Dolchstichen durchbohrt zu Boden sinkt. Nach dieser Katastrophe regt sich das Gewissen der Betrügerin; sie enthüllt ihre List und stürzt sich vom Balkon hinab; Fernan Ruiz aber, zerstörten Herzens, klagt sich selbst vor dem König des Mordes an und bittet ihn, ein Gericht von Edlen zusammenzuberufen, das über ihn den Todesspruch fällen möge. — Dieses Drama ist in der Schilderung zärtlicher Gefühle sowohl als der wilden Leidenschaft sehr vorzüglich, und erreicht in mehreren Scenen die höchste Höhe des tragischen Pathos.

Durch gleiche Eigenschaften zeichnet sich **Reinar despues de morir** aus, unter allen Darstellungen des Schicksals der Ines de Castro, welche die spanische Bühne gesehen hat, unbedingt die vorzüglichste.

La romera de Santiago wird in einigen alten Aus-

gaben dem Tirso de Molina zugeschrieben, mit dessen Manier sie indessen durchaus keine Verwandtschaft zeigt, während sie mit der Weise unseres Guevara so genau übereinstimmt, daß man die Angabe der Sueltas, welche sie diesem beilegen, unbedingt für die richtige halten muß. Ordoño, König von Leon, hat seine Schwester Doña Linda mit dem Grafen Lisuardo verlobt, diesem aber, noch bevor die Vermählung gefeiert worden ist, eine Gesandtschaftsreise nach England übertragen. Während der Abwesenheit Lisuardo's langt der Graf Garci-Fernandez von Castilien verkleidet und als sein eigner Gesandter am Hofe von Leon an, in der Absicht, sich um die Hand der Infantin Linda zu bewerben, wird aber von dieser, die ihrem Verlobten treu ist, sehr kalt aufgenommen. Lisuardo begegnet auf seiner Reise durch Galicien der Doña Sol, einer Nichte des Grafen von Castilien, die auf einer Pilgerfahrt nach St. Jago begriffen ist, faßt eine heftige Leidenschaft für sie, und raubt ihr, da er durch Ueberredung nicht zum Ziele gelangen kann, mit Gewalt die Ehre. Garci-Fernandez befindet sich noch in Leon, als die unglückliche Doña Sol anlangt und den König um Gerechtigkeit wider ihren Beleidiger anfleht. Der Graf von Castilien gibt sich nun zu erkennen, und verspricht, selbst die seiner Nichte angethane Schmach an dem Grafen zu rächen; der König aber gebietet Allen tiefstes Schweigen über den Fall; für gehörige Bestrafung des Schuldigen werde er selbst schon sorgen. Lisuardo wird gleich nach seiner Rückkehr in's Gefängniß geworfen und zum Tode verurtheilt, aber von Linda, welche die Liebe für ihn noch nicht aus ihrer Brust verbannen kann, wieder befreit. Nun glaubt Garci-Fernandez,

die Flucht des Frevlers sei mit Vorwissen Ordoños geschehen, und fordert diesen zum Zweikampfe; der König nimmt die Ausforderung an und der Kampf soll beginnen, als Lisuardo, von ehrenhaftem Antriebe beseelt, sich dem Grafen von Castilien gegenüberstellt, um statt des Königs zu kämpfen; da tritt Linda dazwischen und verhindert den ganzen Kampf dadurch, daß sie dem Garci-Fernandez ihre Hand reicht; dieser, so wie Ordoño, sind schon durch das ritterliche Benehmen Lisuardo's milder gegen Letzteren gestimmt, und aller Zwist wird endlich geschlichtet, als Doña Sol sich zufrieden erklärt, die Hand Dessen anzunehmen, der, wie er sagt, nur durch ein Uebermaß leidenschaftlicher Liebe zu der verbrecherischen Handlung hingerissen worden ist.

Die erwähnten sind unter den uns bekannten Stücken des Guevara die vorzüglichsten; allein auch die übrigen, selbst wenn sie im Allgemeinen weniger befriedigen, bieten fast sämmtlich glückliche Motive und fesselnde Situationen dar, und geben in Einzelheiten voll Kraft und Anmuth, in der Lebendigkeit und Wärme der Schilderung, von dem ungewöhnlichen Talent des Verfassers Zeugniß. Die Raschheit der Handlung, die Beweglichkeit und Rapidität der dramatischen Darstellung ist überhaupt an den Schauspielen dieses Dichters ganz besonders zu rühmen. Ein weiteres Eingehen auf die letzteren verstattet uns hier der Raum nicht, und nur noch auf einige derselben möge hingedeutet werden. **El principe viñador** zeichnet sich durch liebliche idyllische Schilderungen aus. — Die Heldin von **El amor en Vizcaino y los zelos en frances** ist eine Biscayerin, die gemischt spanisch und biscayisch spricht und auf einem Turnier den Dauphin von Frankreich, der ihr die Ehre ge-

raubt hat, umbringt. — In **Los amotinados de Flandes** wird die Tapferkeit und Hochherzigkeit spanischer Soldaten mit den lebhaftesten Farben geschildert. — **El valiente Toledano** feiert den Don Francisco de Ribera, einen Seehelden aus der Zeit Philipp's III. Dieses Stück, in dem der Herzog von Ossuna auf die Bühne gebracht wird, scheint noch bei Lebzeiten dieses berühmten Vicekönigs von Neapel aufgeführt worden zu sein, denn nach dessen Sturze wäre die Schilderung wohl schwerlich so vortheilhaft ausgefallen. — In **El marques de Bastos** ist die Erfindung etwas wüst und abenteuerlich; ein Soldat und Diener des Marques, der alle möglichen Ausschweifungen begeht, der eigentliche Held des Schauspiels, wird wegen seiner Verbrechen hingerichtet, erhält aber, weil er unter allen seinen Lastern die Tugend einer ausgezeichneten Treue gegen seinen Herrn besessen hat, die Wunderkraft, diesem noch nach dem Tode im Kampfe beizustehen. — **El cavallero del Sol** lehnt sich an den berühmten Roman vom Ritter Phöbus. — **La niña de Gomez Arias** behandelt eine Sage ans der Zeit des ersten Mauren-Aufstandes in den Alpujarras, die auch als Volksromanze sehr populär war. Das Stück unseres Dichters ist durch die spätere, ungleich vorzüglichere, Bearbeitung desselben Stoffes von Calderon in Vergessenheit zurückgedrängt worden. — Unter Guevara's Autos machen wir das **De la mesa redonda** namhaft. Karl der Große ist darin Christus, Flor de Lis die Kirche, Roland der heilige Petrus, Durandarte Johannes der Evangelist, Montesinos Johannes der Täufer und Ganelon Judas.

Nachdem uns ein Theil von Guevara's Werken schon bis ziemlich tief ins achtzehnte Jahrhundert hinabgeführt hat, müssen wir wieder bis zum Anfang der vorliegenden Periode des spanischen Theaters hinaufsteigen, um noch verschiedener Dichter zu gedenken, die ungefähr gleichen Alters mit Lope de Vega und schon während der letzten Regierungsjahre Philipp's II. oder während der ersten seines Nachfolgers für die Bühne thätig waren. Von vielen dieser Dramatiker ist nur wenig, von einigen gar nichts auf uns gekommen, weshalb sich hier zu ausführlicheren Artikeln nur selten Stoff darbieten wird [163].

[163]) Gewißheit über die Lebenszeit der hier zu nennenden Dichter gewährt, außer der Loa des Rojas, besonders eine vom Doctor Antonio Navarro in den letzten Jahren des sechszehnten Jahrhunderts verfaßte Schrift zu Gunsten der Comödien, über deren Zulässigkeit in jener Zeit, wie schon erwähnt, viel discutirt wurde. Diese Schrift liefert folgendes Verzeichniß der berühmteren unter den damaligen Dramatikern:

El Licenciado Pedro Diaz, Jurisconsulto, que fué de los primeros que pusieron las comedias en estilo; el Licenciado Cepeda; el Licenciado Poyo, Sacerdote; el Lic. Berrio, insigne letrado y tan conocido de los Consejos del Rey nuestro Señor; el Lic. Dan Francisco de la Cueva, tan docto y tan celebrado como sabemos de todos los ingenios de España; el Lic. Miguel Sanchez, Secretario del Ilustrisimo de Cuenca; el Maestro Valdivieso, Capellan del Ilustrisimo de Toledo y Cura de San Torcaz; el Doctor Vaca, Cura y beneficiado en Toledo; Lupercio Leonardo de Argensola, Secretario de la Imperatriz y despues del Rey de Napoles; el Lic. Martin Chacon, Familiar del Santo oficio; el Doctor Tárraga, Canónigo del Aséo de Valencia; Gaspar Aguilar, Secretario del Duque de Gandia; Juan de Quirós, Jurado de Toledo; el Doctor Angulo, Regidor de Toledo, y su Alcalde de Sacas; Don Guillen de Castro, Capitan del Grao de Valencia; Don Diego Ximenez de Enciso, Caballero

Pedro Diaz, nach Navarro einer der Ersten, „welche der Comödie zur Ausbildung verhalfen," wird von Rojas schon unter den Vorgängern des Lope de Vega und als Verfasser einer der frühsten **Comedias de Santos „El Rosario"** genannt. Späterhin scheint sein Name in dem Gedränge der neu auftretenden Dramatiker bald verschwunden zu sein. Dasselbe war vermuthlich mit Joaquin Romero de Zepeda, mit Berrio und Francisco de la Cueva der Fall, denen allen wir schon in der vorhergehenden Periode der spanischen Theatergeschichte begegnet sind. Die beiden Letztgenannten waren Rechtsgelehrte, und Lope de Vega (Dorotea B. V) sagt von ihnen, sie böten das seltne Beispiel dar, daß ausgezeichnete Ausleger der Gesetze zugleich zu den lieblichsten Dichtern gehörten und Schauspiele geschrieben hätten, die mit allgemeinem Beifall dargestellt würden. Francisco de la Cueva, aus Madrid gebürtig [164]), war ein genauer Freund Lope's und wird von diesem auch in der Arcadia, im **Laurel de Apolo** und in der Dedication des Schauspiels **La mal casada** ungemein gepriesen.

Von dramatischen Werken des Andres Rey de Ar-

lero de Sevilla; Hipolito de Vergara; el Maestro Ramon, Sacerdote; el Lic. Justiniano; Don Gonzalo de Monroy, Regidor de Salamanca; el Doctor Mira de Mescua, Capellan de los Reyes de Granada; el Licenciado Mexia de la Cerda, Relator de la Chancilleria de Valladolid; el Lic. Navarro, Colegial en Salamanca; Don Francisco Quevedo Villegas, Caballero del Orden de Santiago, Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad; Luiz Velez de Guevara, Gentilhombre del Conde de Saldaña; Don Luis de Gonzaga, Prebendado de la Santa Iglesia de Córdoba; y Lope de Vega Carpio, Secretario del Duque de Alba y del Conde de Lamos.

164) Baëna, hijos ilustres de Madrid.

tieda und des Lupercio Leonardo de Argensola aus dieser Zeit ist uns keines bekannt, obgleich die Thätigkeit Beider für die Bühne auch noch in vorliegender Periode fortgedauert zu haben scheint. Artieda machte übrigens, wie wir sehen werden, gegen Lope und dessen Schule kritische Opposition, und vermuthlich wird er daher in seinen Schauspielen mehr dem classischen System gehuldigt haben.

Von Mexia de la Cerda, Licenciaten und Justizbeamten zu Valladolid, besitzen wir noch eine sogenannte Tragödie „Ines de Castro", ein sehr schwaches Product, das mit der Bearbeitung desselben Stoffes von Guevara in keiner Hinsicht den Vergleich aushält und selbst hinter der **Nise lastimosa** des Bermudez zurückbleibt, die der Verfasser offenbar gekannt und benutzt hat. Die Disposition des Planes zeigt auffallende Mängel, die Charaktere haben kaum eine nothdürftige Haltung und die Reden sind matt, ohne Gemüth und Wärme. Dieses Stück ist übrigens vermuthlich früher geschrieben, als Guevara's **Reinar despues de morir.**

Unter drei noch vorhandnen Comödien von Damian Salustrio del Poyo (einem in Murcia geborenen Dichter, der aber in Sevilla ansässig war) verdient **La prospera fortuna de Ruy Lopes de Avalos** (in zwei Theilen) die meiste Aufmerksamkeit [165]). Es ist eine Art von biographischem Schauspiel, dessen Handlung zwar an losen Fäden hängt, das aber verschiedene Scenen von wohlberechnetem

[165]) Dieses Stück ward schon bei Lebzeiten des Dichters für sein gelungenstes gehalten. Lope de Vega sagt in der Dedication seiner Comödie **Muertos vivos** an Damian Salustrio del Poyo: **Lo que la antiguedad llamava llevar basos a Samo este es dirigir a**

Effekt darbietet. Die Handlung fällt in die Zeit Heinrich's III. von Castilien. Besonders zu beachten ist der Auftritt, wo Don Mair, ein jüdischer Arzt, auf Veranlassung des Admirals von Castilien den König vergiften will. Der Mörder ist im Begriff aus einem Vorzimmer in das königliche Schlafgemach zu dringen, als das über der Thür hängende Bild der Doña Catalina, der Gemahlin des Monarchen, herunterfällt und ihm den Eintritt wehrt; fast zur selben Zeit tritt der König auf; der Jude wird verwirrt, verschüttet das Gift und gesteht zuletzt seine Absicht. Diese Scene ist von Tirso de Molina in **La prudencia en la muger** und von Calderon in **El mayor monstruo los zelos** nachgeahmt worden; wenigstens begegnen wir in beiden genannten Stücken der Idee, daß ein Bild der Schutzengel eines bedrohten Lebens wird. — Wohl keinen Stoff haben die spanischen Dramatiker häufiger behandelt, als die Geschichte des Alvaro de Luna; die Bearbeitung dieses Gegenstandes von unserem Damian Salustrio ist aber gewiß die schwächste, die es irgend gibt.

Von den Dramen des Hurtado Velarde (aus Guadalajara) ist nur eine **Tragedia de los siete Infantes de Lara** übrig geblieben, ein herzlich schlechtes Spektakelstück. Dieser Velarde hatte auch, vermuthlich noch vor Guillen de Castro, einen Cid geschrieben [166].

V. m. una comedia, aviendo las muchas que ha escrito adquirido tanto nombre, particularmente La prospera y adversa fortuna del Condestable D. Ruy Lopez de Avalos, que ni antes tuvieron exemplo, ni despues imitacion.

[166]) S. den Ragguaglio di Parnasso del Sign. Fabio Franchi (Essequie poetiche alla morte di Lope de Vega, in Lope's Obras sueltas, T. XXI. pag. 63.)

Juan Grajales (Licenciat und von dem gleichnamigen Schauspieler, welchen Rojas nennt, verschieden) hat in zwei Comödien, **La prospera** und **La adversa fortuna del Cavallero del espiritu santo** die Geschichte des Cola Rienzi dramatisirt. In diesen Stücken sind Anlage und Ausführung gleich roh, die Scenen nur wie durch Zufall zusammengewürfelt, und von Berechnung und Gliederung des Planes, von einer poetischen Intention, die das Ganze durchdränge, ist nicht die Rede. Ungleich mehr Beachtung verdient **El bastardo de Ceuta**, ein Drama, das von großen Fehlern nicht freigesprochen werden kann, aber gegen diese Fehler mindestens eben so viele und bedeutende Schönheiten in die Wagschaale zu legen hat. Der Inhalt ist in der Kürze folgender: Elvira, die Gattin des Hauptmanns Melendez, ist einst in der Dunkelheit, als sie ihren Gatten zu empfangen glaubte, von dem Fähnrich Gomez de Melo, der sich heimlich bei ihr eingeschlichen hat, umarmt worden, und hat als Frucht dieser Verbindung einen Sohn, Rodrigo, geboren. Melendez ist gleich nach der Nacht, in welcher seine Gattin auf solche Art getäuscht wurde, in den Krieg nach Afrika gezogen und hier in ein Liebesverhältniß mit der Mohrin Fatime getreten, welche er bei der Trennung in hoffnungsreichen Umständen zurückgelassen hat. Diese Ereignisse sind dem Beginn des Stückes um zwanzig Jahre vorausgegangen. Elvira hat ihrem Gatten von der schnöden That des Gomez de Melo nichts mitgetheilt, aber Rodrigo zeigt in seinem Charakter eine so gänzliche Verschiedenheit von dem seines vermeintlichen Vaters und bezeigt dem Letzteren so wenig Ehrfurcht, daß dieser die Ahnung von dessen anderweitiger Abkunft nicht unterdrücken

kann. Der Krieg mit den Ungläubigen bricht von Neuem aus. Melendez befindet sich einst in einem Kampfe in dringender Lebensgefahr, aus welcher ihn Rodrigo erretten könnte; aber der feige und unkindliche Sohn unterläßt es, wogegen unerwartet ein junger Mohr als Retter herbeieilt; es ist Celin, der Sohn, den Melendez mit Fatime erzeugt hat; die Stimme der Natur hat ihn herbeigerufen und sie zieht ihn ferner mit unwiderstehlicher Macht zu dem Vater hin. Vater uud Sohn kennen sich nicht, aber schließen, obgleich Feinde und für den Kampf sich gegenüber stehend, ein Freundschaftsbündniß mit einander. Nach beendigtem Kriege tritt das Mißverhältniß zwischen Melendez und seinem angeblichen Sohne immer offener hervor, und dieser wagt sogar in einem Streit die Hand gegen Jenen zu erheben. Melendez verhängt eine schwere Züchtigung über den entarteten Jüngling, glaubt aber, ein Kind vermöge sich gegen den Vater nicht dergestalt zu vergehen, und sucht von Elviren zu erfahren, ob nicht ein Anderer, als er, Rodrigo's Erzeuger sei. Er belauscht die Gattin im Schlaf und vernimmt von ihr die ruchlose List seines Fähnrichs Gomez de Melo. Jetzt liegt ihm eine doppelte Rache ob, — an Gomez, als dem Räuber seiner Ehre, und an Rodrigo, der sich thätlich an ihm zu vergreifen gewagt hat; und er befriedigt diese Rache, indem er einen Zweikampf zwischen Beiden veranlaßt, in welchem Gomez von den Händen seines Bastards fällt. Inzwischen hat die verlassene Fatime, um sich wegen der Treulosigkeit ihres früheren Geliebten zu rächen, ihren Sohn Celin, dem seine Herkunft verborgen geblieben ist, aufgefordert, den Hauptmann Melendez umzubringen. Celin verspricht aus Gehorsam gegen die Mutter, dem Befehle

Folge zu leisten; als er aber dem Vater gegenübersteht, entsinkt das Schwert seiner Hand und er fällt, einem inneren Rufe folgend, dem, den er ermorden soll, zu Füßen. Hierauf folgt die Erkennung und bald darauf auch Celin's Entschluß, ganz unter den Christen zu leben und den Glauben seines Vaters anzunehmen.

Josef de Valdivieso, Priester und Capellan des Erzbischofs von Toledo, stand mit den berühmtesten Dichtern seiner Zeit, für die sein Haus einem Vereinigungspunkt bildete, in engen Freundschaftsverhältnissen. Es scheint mehr Geschmack an der Poesie, als ein ursprünglicher Beruf für dieselbe gewesen zu sein, was ihn bestimmte, sich selbst in dichterischen Productionen zu versuchen. Seinen geistlichen Comödien wenigstens läßt sich kaum ein Lob irgend einer Art ertheilen; sie haben die ganze Crudität, sind mit dem ganzen wilden und ungeheuern Mysticismus angefüllt, der dieser Gattung meistens anklebt, ohne von einer kühnen Phantasie in jene Höhen emporgetragen zu werden, wo die Befremdung mit der Bewunderung zusammenfällt. Sein Loco cuerdo ist ein wahres Chaos von bedeutungslosen Wundern, in welchem das, was nach der Absicht des Verfassers zur Andacht stimmen soll, nur widrige Empfindungen erregen kann. Es ist die Geschichte eines reichen Kaufmanns, der sich plötzlich von der Richtigkeit aller irdischen Güter überzeugt und in die Wüste zieht, um den Rest seines Lebens als Klausner in strenger Buße hinzubringen. Nachdem er dort acht Jahre in unerhörten Casteiungen zugebracht hat, glaubt er, um der Gnade Gottes würdig zu werden, sich noch tiefer demüthigen zu müssen, und durch-

zieht Dörfer und Städte, indem er sich wahnsinnig stellt und sich dem Hohn und Spott des Pöbels Preis gibt. —

Besser gelangen dem Valdivieso die Autos [166]), und man kann seinen derartigen Stücken, wenn man einmal die bizarren

[167]) Doze Autos sacramentales y dos Comedias divinas del Moestro José de Valdivieso. Toledo, 1622.

Die in diesem äußerst seltenen Bande enthaltenen Autos sind: El Villano en su Rincon. El Hospital de Locos. Los Cautivos libres. El Phenix de Amor. La Amistad en el peligro. Psiques y Cupido. El Hombre encantado. Las ferias del Alma. El Peregrino. La Serrana de Plasencia. El hijo prodigo. El Arbol de la Vida. — Die beiden Comödien führen den Titel: El nacimiento de la mejor und El Angel de la Guarda.

Andere Autos von Valdivieso finden sich in folgender Sammlung:

Navidad y Corpus Christi festejados por los mejores Ingenios de España. Madrid, 1664.

Dieser Band enthält außer einer Anzahl Zwischenspiele von Luis de Benavente und Loas verschiedener Verfasser die folgenden Autos:

El divino Jason, Auto sacramental de D. Pedro Calderon.

La mayor Sobervia humana de Nabucodonosar, Auto sacramental del Doctor Mira de Mescua.

La Mesa Redonda, Auto sacramental de Luis Velez de Guevara.

El Tirano castigado, Auto del Nacimiento de Christo, de Lope de Vega.

El Premio de la Limosna, Auto sacramental del Doctor Felipe Godinez.

El Caballero del Febo, Auto sacramental de D. Francisco de Roxas Zorrilla.

Las Santissimas formas de Alcalá, Auto sacramental del Doctor Juan Perez de Montalvan.

El Sol a media noche, Auto del Nacimiento de Christo, de Mira de Mescua.

La gran Casa de Austria, Auto sacramental de D. Agustin Moreto.

Entre Dia y Noche, Auto sacramental del Maestro Joseph de Valdivieso.

Gedankenverbindungen zugegeben hat, die von dieser Gattung untrennbar sind, eine geistvolle Conception nicht absprechen; nur Schade, daß sie mit scholastischer Theologie überladen sind und an einem geschraubten Styl kranken. In dem Auto **Psiques y Cupido** ist Psyche die menschliche Seele, die Tochter des Himmels, und Amor Christus. Die Welt, die Lust und Lucifer als Galane bewerben sich um Psychen's Hand, aber diese weist sie zurück, weil sie im Traum den Amor gesehen hat, dem sie allein angehören will. Dieser tritt als Freier auf und verlobt sich mit ihr; die Vermählung soll erst in seiner Heimath gefeiert werden und erst dort will er ihr sein jetzt verschleiertes Gesicht enthüllen; zu Begleiterinnen auf der Reise dorthin aber gibt er ihr die Wahrheit und die Vernunft. Die Schwestern Psychens, welche die Namen Irascibile und Concupiscibile führen, beneiden das Glück der Verlobten und verschwören sich mit den drei verschmähten Liebhabern, es zu stören. Der Plan gelingt. Psyche läßt sich durch ihre Ueberredung verleiten, der Ewigkeit vorgreifend, statt zu glauben, schauen zu wollen. Das erste Mal, daß sie den Schleier Amor's zu lüften versucht, wird sie noch durch den Glauben zurück-

La Cena de Baltasar, Auto sacramental de D. Pedro Calderon.

La Madrina del Cielo, Auto de Nuestra Señora del Rosario, del Maestro Tirso de Molina.

Ciento por uno, Auto de Nuestra Señora del Rosario, de Alvaro Cubillo de Aragon.

La Amiga mas verdadera, Auto de Nuestra Señora del Rosario, de D. Antonio Coello.

El Nacimiento de Christo nuestro Señor, del Maestro Joseph de Valdivieso.

El Nacimiento de Christo nuestro Señor, de Lope de Vega.

gehalten; bei dem zweiten Versuch aber sieht sie den göttlichen Liebhaber ihren Armen entzogen und stürzt in eine bodenlose Tiefe hinab. Die Vernunft ist plötzlich blind geworden und irrt jammernd umher; die Wahrheit tritt auf, um die Verlorene zu suchen, und während Beide über das Geschehene klagen, erblickt man Lucifer auf einer Schlange reitend und die verzweifelnde, blutbefleckte und in schwarze Trauergewänder gehüllte Psyche in seinen Armen haltend. Durch die aufrichtige Reue der Seele läßt sich jedoch Amor zuletzt zu erneutem Bunde bewegen; die heilige Jungfrau führt Psychen in seine Arme zurück; er drückt die Wiedergefundene an seine Brust, und in diesem Augenblick steht sie verklärt im weißen Gewande vor ihm; der Vernunft sind die Augen wieder geöffnet; die Welt, die Lust und Lucifer entfliehen; eine Wolke öffnet sich; man erblickt Psychens Vater, den Himmel, welcher der Tochter eine Krone und eine Palme überreicht, und ein Chorgesang feiert die Vermählung Christi und der Seele. — Das Auto **El Hospital de locos** hat eine höchst bizarre Composition. Die Seele befindet sich auf einer Reise, auf welcher das Vergnügen ihr Führer ist; sie wird von diesem aufgefordert, ein Haus zu betreten, welches der Wohnsitz aller Freuden sei, und folgt der Aufforderung, während die Vernunft an der Schwelle stehen bleibt und sie vergebens zurückzurufen sucht. Jenes Haus ist ein Narrenhospital, über welches die Thorheit die Aufsicht führt und in welchem alle Arten von Tollen ihr Wesen treiben; Lucifer ruft mit einer Kindertrommel zum Kriege gegen den Himmel auf, die kindische Welt reitet auf einem Steckenpferd, die Begierde zecht an einem

Tische, das Fleisch spielt die Guitarre und singt Liebeslieder dazu, und das Menschengeschlecht sitzt in stillem Wahnsinn brütend in einer Ecke. Die Seele wird sogleich willkommen geheißen und mit einer Narrenkappe geschmückt. Die tolle Ausgelassenheit des neuen Lebens behagt ihr im Anfange recht wohl; aber bald wird sie auf Veranstaltung der Schuld mit Ketten beladen in einen Kerker geworfen. Hier gelangt sie zur Besinnung und empfindet Reue über ihre Verirrung; die Vernunft ruft die Inspiration oder die göttliche Gnade herbei und mit Hülfe der letzteren wird die Gefangene befreit.

Andres de Claramonte, ein berühmter Schauspieler und Theaterdirector aus Murcia (gestorben 1610) machte sich auch als Dichter einen Namen, vorzüglich durch seine Comödie **El negro valiente en Flandes**, zu welcher später Vicente Guerrero einen zweiten Theil fügte. Diesem Stücke kann gewiß kein großer poetischer Werth zugeschrieben werden; die Zusammensetzung der Handlung ist kunstlos, die Darstellung hart und unpolirt; aber aus dem Ganzen spricht eine gewisse anziehende Frische und Naivetät. Die tollkühnen Streiche des Negers, der unter den Fahnen des Herzogs von Alba dient und durch seine verwegenen Thaten (er bringt z. B. ganz allein in die Mitte des feindlichen Lagers und nimmt den Prinzen von Oranien in seinem Zelte gefangen) das Ritterkleid des St. Jago-Ordens erwirbt, sind in der lebendigen Schilderung, in welcher sie hier vorgeführt werden, sicher, ein lebhaftes Interesse zu erregen. Selbst die Rohheit der Ausführung harmonirt recht gut mit der volksmäßigen Manier, in der das Schauspiel durchgehends gehalten ist.

Fassen wir alle die Dichter, welche seit Guevara genannt worden sind, zusammen, so kann ein Urtheil über dieselben (insofern die geringe Zahl ihrer noch vorhandenen Werke ein solches verstattet) nicht sehr vortheilhaft ausfallen. Die Schauspiele, von denen hier die Rede ist, erinnern noch sehr an die Kindheit des Theaters; sie zeigen uns die dramatische Kunst, die bei Lope de Vega schon in so vollkommener Ausbildung erscheint, noch auf einer ganz untergeordneten Stufe, und diejenigen Literatoren, welche viele derselben auf den Namen des großen Meisters geschrieben haben, müssen von allem kritischen Sinne entblößt gewesen sein. Selbst die schlechtesten Productionen Lope's haben vor den besten unter diesen doch noch immer die Würde des Styls, die Eleganz der poetischen Diction voraus. Von sinniger Berechnung des Plans, ferner von künstlerischer Verarbeitung des Gegebenen finden sich hier nur selten Spuren; vielmehr erscheint Alles in derber Unmittelbarkeit und in groben Strichen hingeworfen. Feine Ausmalung des Einzelnen, poetische Uebergänge vermißt man ganz; der Dialog ist ungelenk und stellt auf wunderliche Weise das Alltägliche, Platte und Gemeine dicht neben das Pathetische, ja man muß sich neben bombastischen Tiraden offenbare Abgeschmacktheiten gefallen lassen. Inmitten dieser Unvollkommenheiten werden nun allerdings einzelne Schönheiten nicht vermißt, allein die letzteren gehören mehr den bearbeiteten Stoffen, als der Behandluug der Dichter an, und der wahre Genius würde sie auch noch ungleich prägnanter herausgearbeitet haben. — So waren denn diese Dramatiker nicht im Stande, mit Lope de Vega in die Schranken zu treten und die Gunst des Publicums auf die Dauer zu fesseln;

schon im zweiten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts werden ihre Namen kaum noch genannt, nur nach wenigen ihrer Stücke scheint die Nachfrage groß genug gewesen zu sein, um den Druck zu veranlassen, und in die späteren großen Sammlungen spanischer Comödien ist keines derselben aufgenommen worden.

Noch weniger hat sich eine Schaar von anderen gleichzeitigen Dichtern eine bleibende Stellung in der Literatur zu verschaffen gewußt. Die Namen dieser Bühnenschriftsteller, auf deren Nennung wir allein beschränkt sind, da ihre größtentheils wohl nie gedruckten Werke spurlos untergegangen zu sein scheinen, oder sich wenigstens unseren Nachforschungen entzogen haben, sind folgende:

Der Licenciat Justiniano. In den Catalogen von Medel del Castillo (Madrid, 1735) und von la Huerta werden ihm zwei Comödien Los ojos del Cielo und Santa Lucia zugeschrieben.

Juan de Quirós, Rathsherr von Toledo (Jurado de Toledo), nicht zu verwechseln mit dem späteren Francisco de Quirós.

Navarro, Licenciat zu Salamanca.

Der Licenciat Martin Chacon, Familiar der Inquisition.

Don Gonzalo de Monroy, Regidor von Salamanca, wohl zu unterscheiden von dem berühmteren Christoval de Monroy.

Der Doctor Angulo, Regidor von Toledo.

Der Doctor Vaca, Geistlicher und Pfründner in Toledo.

Hipolito de Vergara.

Ochoa.

Diego de Vera.

Liñan.

Almendarez.

Felix de Herrera, nicht zu verwechseln mit den anderen Herrera's, auf die wir später kommen werden.

Miguel Sanchez Vidal aus Aragon, der schon 1589 eine Comödie in drei Jornadas „**La Isla Barbara**" geschrieben haben soll [167]).

Hierher gehören ferner zahlreiche Schauspieler, die zum Theil schon im zweiten Buche dieser Geschichte genannt worden sind, aber auch noch im vorliegenden Zeitabschnitt fortfuhren, Comödien zu schreiben. Es sind dies: Alonso und Pedro de Morales, Grajales, Zorita, Mesa Sanchez, Rios, Avendaño, Juan de Vergara, Villegas, Castro und Andere. Auf einige dieser Männer werden wir später bei Erwähnung der berühmtesten Schauspieler zurückkommen.

Mit den bisher Genannten schließt sich die Reihe der Dichter, welche sich schon während der ersten Hälfte von Lope's dramatischer Laufbahn in der Schauspielliteratur hervorthaten [168]). Auf sie folgt nun eine zweite von solchen, deren Thätigkeit in eine etwas spätere Zeit fällt, die aber ihren Culminationspunkt sämmtlich noch bei Lebzeiten Lope's

[167]) **Biblioteca nueva de los escriteres aragoneses que florsecieron des de el año de 1500 hasta el de 1802, por D. Felix de Latassa y Ortin. Pamplona 1798 — 1802.**

[168]) In diese Reihe gehören allerdings noch einige Andere, z. B. Enciso und Godinez; allein da die uns bekannten Werke Dieser allem Anschein nach einer etwas späteren Zeit angehören, so wird die Erwähnung derselben am besten noch verschoben.

erreichten. Natürlich können diese beiden Dichterreihen bei sich so nah berührenden Zeiten nicht strenge von einander geschieden werden; die frühere greift in die spätere hinüber und wiederum verlieren sich die Anfänge von dieser in jener; aber es ist für die Orientirung auf diesem Gebiete ersprießlich, die Zeitgenossen des Lope de Vega auf diese Art in zwei Gruppen zu vertheilen, die sich doch wenigstens einiger Maßen auseinanderhalten lassen. Bevor nun aber die Schauspielliteratur weiter gemustert wird, ist den kritischen Ansichten, die in dieser Zeit über die dramatische Kunst laut wurden, einige Aufmerksamkeit zu schenken.

Die nationale Form des Drama's hatte sich in Kurzem so in der Gunst des Publicums festgesetzt, daß heterogene Bestrebungen sich auf der Bühne durchaus keinen Erfolg versprechen konnten. Es war nicht mehr zu befürchten, daß die frische Blüthe originaler Poesie durch den Druck falscher Gelehrsamkeit verkümmert würde. Auch wurden nur noch wenige und wirkungslose Versuche gemacht, Dramen in der Manier der Alten zu dichten; der Pompejus des Christoval de Mesa und die Nachahmung des Euripideischen Hippolyt von Estevan Manuel de Villegas sind fast die einzigen Beispiele; die Uebersetzungen einzelner antiken Tragödien und Comödien, wie die der Medea des Euripides und der Lustspiele des Terenz von Simon Pedro de Arbril hatten mehr die Bedeutung philologischer Arbeiten, als daß sie dem Geschmack der Nation eine bestimmte Richtung hätten geben wollen. Dagegen bildete sich eine Partei von Gelehrten und Halbgelehrten, welche kritische Opposition gegen das Nationalschauspiel erhob und ihrem Unmuth über die vernachlässigten Regeln in Angriffen auf die ganze

Volksbühne Luft machte. Es kann nicht geläugnet werden, daß dieser Kampf zum Theil mit Geist und Geschick geführt worden und daß dabei mancher treffende Hieb auf die Verirrungen der beliebten Dichter des Tages gefallen ist. Indessen war der Standpunkt, von welchem aus der Angriff geschah, durchaus der verkehrte; es ist immer der unselige Aristotoles, es sind immer die drei Einheiten, auf die man sich beruft; unter den Vorwürfen, die dem Lope de Vega gemacht werden, steht immer voran, daß er nicht Plautus, Terenz oder Seneca sei, daß er die gleichmäßige Würde des tragischen Styls vernachlässige und in dem komischen wiederum die diesem angewiesene Sphäre überschreite. Die jetzt wohl allgemein anerkannte Wahrheit, daß jede Kunst sich nach den Umständen ihrer Entstehung und nach dem Charakter des Volks, bei dem sie aufwächst, modificiren muß, daß demnach auch das neuere Drama einen ganz anderen Weg, als das antike, einzuschlagen hat, um zum Ziel der Vollkommenheit zu gelangen, wurde gänzlich übersehen. Hätte demnach diese Partei den Sieg erhalten, so wäre das spanische Theater, eben so wie das italienische, in das Joch einer falschen Theorie geschmiedet worden; die neuere Poesie würde um eine der anziehendsten unter ihren wenigen wahrhaft eigenthümlichen Bildungen ärmer sein; die dramatische Literatur der Spanier würde nicht einem üppigen, mit Blüthen und Früchten aller Art prangenden Felde gleichen (auf dem freilich auch manches Unkraut Platz findet), sondern einem dürren, spärlich mit verkrüppelten Gesträuchen besetzten Acker; sie würde, statt neuer und originaler Schöpfungen, die selbst nachgeahmt zu werden verdienten, nur frostige und langweilige Nachbildungen antiker

Muster aufzuweisen haben. Glücklicher Weise lag jedoch ein solches Resultat um diese Zeit ferner, als je Der Sieg, welchen Lope de Vega dem nationalen Schauspiel erkämpft hatte, war so entschieden, daß die Angriffe einer feindseligen Kritik, selbst wären sie mit der größten Besonnenheit und mit allen Waffen des Scharfsinns geführt worden, nichts dagegen vermocht haben würden. Aber der gelehrten Partei, von der wir hier reden, läßt sich nicht einmal nachrühmen, in dem Streite große Feinheit der Taktik entwickelt zu haben; sie konnte daher in keiner Art durchdringen; selbst die gesunden Ansichten, die in ihren Diatriben zum Vorschein kamen, selbst die Streiche, welche wirklich wunde Flecke einzelner Comödien trafen, mußten erfolglos bleiben, weil die Angreifenden von verkehrten Principien ausgingen und zu sehr im Allgemeinen verfuhren, indem sie das Vortreffliche, von dem Wesen und der Form des neueren Schauspiels Unzertrennliche, mit demselben Tadel belegten, wie die verwerflichen Uebertretungen aller Regeln der Kunst und Natur. Jedenfalls ist indessen dieser Kampf interessant genug, um einige Aufmerksamkeit zu verdienen, sei es auch nur, weil er den Beweis liefert, daß alle die engherzigen Vorurtheile und pedantischen Maximen, die von Boileau und dessen Schule in so apodiktischer Weise vorgetragen wurden und nachher die Runde durch ganz Europa gemacht haben, in Spanien schon ein halbes Jahrhundert früher, und vielleicht mit mehr Geist, ausgesprochen worden sind.

Der Valencianer Andres Rey de Artieda begann in einer um das Jahr 1605 gedruckten Epistel an den

Marques von Cuellar [169]) das Geplänkel. „Wie im Sommer — heißt es hier — die Regentropfen durch die Sonnenhitze in Frösche verwandelt werden und sich bewegen, so beginnt auch die Erde, wenn sie von den Strahlen Apollo's getroffen wird, von Poetlein zu wimmeln, und dann ist es wunderbar anzusehen, wie ein Tropf, den Minerva erst eben aus den Windeln gehoben hat, gleich eine Comödie schreibt. Da seine ganze Erfindung in Luft besteht, so staffirt er sie nach den Mitteln, die er aufzuwenden hat, in acht Tagen oder in noch weniger Zeit aus; o wie wahr vergleicht Horaz das, was er schreibt, mit den Träumen eines Fieberkranken! Ich habe einmal in solchem Schauspiel gesehen, daß Galeeren durch die Wüste gingen, sechs Postpferde von der Insel Gozzo nach Palermo rannten, Famagusta in Biscaya lag, Medien und Persien nicht weit von den Alpen entfernt waren, und Deutschland als ein langes und schmales Land geschildert wurde; wie Heredia [170]) diese Dinge auf Begehren eines seiner Freunde, der in sechs Stunden eine Comödie schreibt, darzustellen pflegt." — Diese Satire ist gewiß nicht geistlos und mochte auf manche dramatische Mißgeburten der Zeit ihre Anwendung finden; eine andere Stelle zeigt uns aber, was der eigentliche Grund von Artieda's Unzufriedenheit mit den spanischen Comödien war; er verlangte einen directen moralischen Zweck vom Drama und eine strenge Scheidung zwischen Tragödie und Lustspiel. „Die Comödie ist ein Spiegel des Lebens; ihr Zweck, die Laster und Tugenden

[169]) Sie ist neu gedruckt in Sedano's Parnaso español.

[170]) Ein Schauspieler, von dem später noch die Rede sein wird.

zu zeigen, damit man mit Maß und Ordnung lebe; ohne Zweifel ist sie ein treffliches Mittel, die Entschlüsse des Mannes zu kräftigen, die ungestüme Jugend zu zähmen. Materie und Form sind durchaus verschieden, je nachdem die Ereignisse auf schweren und engen Pfaden zu einer glücklichen Heirath führen, oder im Gegentheil Begebenheiten, die freudig beginnen, wie ein reißender Strom vorüberstürzen und mit tragischen Schicksalen endigen."

Mit noch mehr Entschiedenheit spricht sich über letzteren Punkt Francisco Cáscales, aus Murcia [171]), in seinen 1616 erschienenen **Tablas poeticas** aus. In diesem geistvoll geschriebenen, dialogisch abgefaßten Buche wird unter Anderem Folgendes geäußert: „Alle oder die meisten Comödien, die heut zu Tage aufgeführt werden, enthalten tragische Begebenheiten, Staatsumwälzungen, Ehrensachen, Schlägereien, Herausforderungen und Todesfälle; dergleichen mögen im Laufe der Handlung noch so viele vorkommen, so werden die Stücke, sobald sie nur nicht gerade damit schließen, doch für Lustspiele gehalten; aber es sind keine Lustspiele, ja nicht einmal Schatten davon, es sind Zwittergeschöpfe, Monstrositäten der Poesie, und keine dieser Fabeln enthält die Elemente der wahren Comödie, mag sie auch einen freudigen Ausgang haben." — Es wird eingewendet, daß man solche Schauspiele, die theils aus tragischen, theils aus komischen Bestandtheilen zusammengesetzt seien, ja füglich als Tragicomödien gelten lassen könne; die Antwort hierauf fällt aber folgender Maßen aus: „Wenn ich diesen Namen noch ein zweites Mal zu

[171]) Nicolas Antonio, Bibl. nova.

hören bekomme, so werde ich in Wuth gerathen. Ich behaupte, daß eine Tragicomödie ein Unding ist; und wenn man dem Amphitryo des Plautus diesen Titel gegeben hat, so, glaubt mir, ist das ohne Ueberlegung geschehen. Wißt Ihr denn nicht, daß die Zwecke der Tragödie und Comödie sich entgegengesetzt sind? Der Tragiker erregt Schrecken und Mitleid, der Komiker Lachen; der Tragiker sucht, um sein Ziel zu erreichen, Unglücksfälle auf, der Komiker hat es mit lächerlichen Begebenheiten zu thun; wie wollt Ihr nun den Heraklit mit dem Demokrit vereinigen? Verbannt die monströse Tragicomödie ganz und gar aus Euren Gedanken, denn ihre Existenz ist nach den Gesetzen der Kunst eine Unmöglichkeit. Ich gebe Euch gerne zu, daß fast alle die Stücke, die man auf unseren Theatern spielt, von dieser Art sind; aber Ihr werdet mir Eurerseits einräumen müssen, daß sie gegen die Gesetze der Vernunft, der Natur und der Kunst vorstoßen.“ An einer anderen Stelle dieser **Tablas poeticas** heißt es: „Unter verschiedenen Comödien erinnere ich mich eine gesehen zu haben, wo der heilige Amarus eine Reise in's Paradies macht, dort zweihundert Jahre bleibt, und als er nach Ablauf dieser beiden Säcula auf die Erde zurückkehrt, hier andere Menschen, Trachten und Sitten findet. Kann ein größerer Unsinn gedacht werden? Andere Dichter gibt es, die eine ganze Chronik in eine Comödie bringen“ u. s. w. Weiter wird gesagt: „Die Dichter des Auslandes, wenigstens die einiger Maßen namhaften, studiren die **Ars poetica** und kennen die Regeln und Gesetze, welche in der epischen und lyrischen, in der tragischen und komischen Poesie beobachtet werden müssen; daher bleiben sie denn auch vor Fehlern bewahrt und sehen die

Mängel unserer Schauspiele ein." — Diese Hinweisung auf regelmäßigere Theaterstücke des Auslandes, die sich auch bei Cervantes findet, muß unstreitig befremden; sie kann sich kaum auf etwas Anderes beziehen, als auf die Werke des Trissin, Rucellai, Speroni, Ariost, Macchiavell, Lasca, Cecchi und andere langweilig-regelrechte Tragödien oder prosaisch-nüchterne Lustspiele der Italiener; denn die französische Bühne war in dieser Zeit bekanntlich noch in der Kindheit.

Ein anderer rüstiger Streiter zu Gunsten der klassischen Rigorosität war Christoval de Mesa, aus Zafra in Estremadura. Dieser nicht unbegabte Dichter und Gelehrte brachte den größeren Theil seines Lebens in Italien zu, wo er, wie er selbst erzählt, fünf Jahre lang vertrauten Umgang mit Torquato Tasso hatte. Er scheint schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts gestorben zu sein. Seine Ausfälle gegen das spanische Drama sind von großer Schärfe. In dem Prolog zu seinen **Rimas (Madrid, 1611)** klagt er, daß die Poesie durch die Schuld derer, welche so viele Comödien schrieben, zu einem Handwerk erniedrigt werde, und daß man ganz unpassend im Lustspiel Könige, in der Tragödie Leute geringen Standes auftreten lasse; und in seinen Episteln macht er sich über die Menge und Unregelmäßigkeit von Lope's Schauspielen lustig; beschwert sich, daß während die Comödiendichter reich würden, die tragischen und epischen vor Hunger umkämen, und sagt, um den Ruhm und die Vortheile eines großen Dichters einzuernten, müsse man die Bedienten recht derbe Possen reißen lassen, nächtliche Liebesabenteuer und Zänkereien zwischen Lakaien und Kammermädchen auf die Bretter bringen u. s. w. — In

der Dedication seiner Tragödie **Pompeyo** (welches Trauerspiel übrigens die classischen Regeln keineswegs genau befolgt) erklärt er die Beobachtung der Einheiten für die Grundbedingung eines guten Drama's, und sagt unter Anderem: „Da die Zeitbegränzung der Tragödie so eng ist, daß Aristoteles ihr nur ungefähr einen Tag einräumt, so wird sie, je weniger Zeit sie umfaßt, desto mehr Einheit haben, und, je mehr Einheit sie hat, desto vollkommener sein."

Estevan Manuel de Villegas, einer der trefflichsten spanischen Lyriker (geboren 1595 zu Najera), schleudert dert in seinen Episteln und Elegien zahlreiche Pfeile des Spottes gegen die Comödiendichter. In der siebenten Elegie fingirt er ein Gespräch mit seinem Maulthiertreiber, zu dem er sagt: „Bedenke, daß es in Toledo einen Schneider gab, der Comödien zu machen verstand; nun wohl! Du bist ein Maulthiertreiber, mach' Du Tragödien und brüte eine Fabel aus, denn das ist leichter, als Strümpfe zu wirken! Richte die Verwicklung ganz nach Deiner Laune ein und verwandle die Mädchen in Krieger, so wirst Du der Comödiendichter von Spanien sein und alle Histrionen werden ihre ganze Kunst auf Deine Stücke verwenden. Laß die Bühne, die vorher der gemeinen Liebe zum Bordell gedient hat, den Himmel vorstellen, so wirst Du alsbald dem Volke bekannt werden, und man wird auf dem Anschlagzettel lesen: Heute Montag um zwei Uhr von dem und dem .... — Wie herrlich das klingt! Du wirst Arm in Arm mit dem Magnaten gehen, denn, wenn Du auch Maulthiere putzest, so verdient das Genie doch selbst bei dem Geringsten alle Ehre."

Weiter legt er ironisch einem schlechten Dichter Folgendes in den Mund: „Wahrhaftig, das Jahrhundert des

Terenz muß, nach seiner Poesie zu schließen, ganz barbarisch gewesen sein, ungefähr so wie das verflossene, als die Propaladia des Naharro in unserem Vaterlande das Stillschweigen brach. Für Plautus gebe ich keinen Heller, denn seine Redeweise kriecht am Boden und ist nicht stolz wie deine. Lope, welche ihr Haupt bis an die Sonne emporhebt. Ach, was soll ich erst sagen, wenn deine Rosaura im Walde den Jagdspeer führt und die Flanken ihres stolzen Rosses spornt! — — Komm, Castilianische Jugend, was zögerst du? Ich verspreche dir Ehre; schwitze und schreib, denn hier gibt es Apollos für dich."

Mit mehr Mäßigung gibt Bartolomé, der Bruder des uns bekannten Lupercio Leonardo de Argensola, einem Comödiendichter, Regeln über die Composition und den Styl eines Drama's; aber seine Weisheit ist zum Theil von jener tiefsinnigen Art, welche uns lehrt, eine Menschengestalt dürfe keinen Pferdekopf haben. „Daß du die Trockenheit der griechischen und lateinischen Lustspiele hassest, nimmt mich nicht Wunder; aber häufig finden Einsichtige gerade in dem, was weniger anziehend scheint, manches Beachtungswerthe. — Wenn du moralische Lehren ertheilen willst, so stelle nicht die Träume eines Fieberkranken als Exempel auf, denn es ist nicht recht, das Volk, welches dir geneigtes Gehör geschenkt hat, mit üblen Eindrücken zu hinterlassen. — Nimm bei der Handlung gehörige Rücksicht auf die Wahrscheinlichkeit. Die Netze dürfen den Delphin nicht im Walde, die Hunde den Eber nicht im Meere suchen und ebenso dürfen die Liebhaber, wenn sie sich auch aus Leichtsinn mit Dirnen, Dienern und Possenreißern abgeben, sich doch nicht ohne Unterschied zum gemeinen Volke her-

ablassen, noch dürfen Fürsten und Könige ihrer höheren Sphäre untreu werden und sich zu den Plebejern erniedrigen. — Sei darauf bedacht, in dem Orte, der Zeit und der Art der Darstellung das Angemessene zu treffen, denn ein Theil, der hierin mangelhaft ist, zerstört das Ganze. — Scheint es dir nicht fehlerhaft, einer Figur ein Selbstgespräch von endloser Länge in den Mund zu legen? Du wirst sagen, daß sie auf diese Art ihre verborgenen Gedanken und Entschlüsse kund gebe, aber dies ist nach meiner Meinung eine lächerliche Vertheidigung. Ist es nicht leicht, einen Vertrauten zu erfinden, welchem der Andere die Empfindungen und Zweifel seiner tiefsten Seele mittheilt? Selbstgespräch heißt es, wenn Jemand mit sich selbst redet; aber wer könnte das Lachen lassen, wenn eine Person ganz allein, und ohne von Jemandem gehört zu werden, über ihre Geheimnisse einen Dialog halten wollte? — Wenn ein betrübter Vater klagt, oder Thränen vergießt, so unterbreche ihn der Gracioso nicht mit Späßen, welche das Gelächter des Volks erregen sollen; denn wenn wir, wie die Natur es mit sich bringt, dem Betrübten unser Mitleid schenken, wem sollte es da so ganz an gesundem Sinne gebrechen, daß er, einem Spaße zu Gefallen, ein edles Gefühl verhöhnt sehen möchte?"

Der hartnäckigste und erbittertste Feind der Comödien und des ganzen Theaterwesens seiner Zeit war Christoval Suarez de Figueroa. Biographische Nachrichten über diesen, durch viele Werke in Prosa und Versen bekannten Schriftsteller sind sehr spärlich auf uns gekommen; man weiß nur, daß er zu Ende des 16. und im Anfang des 17. Jahrhunderts lebte und sich lange in Italien auf-

hielt. Seine Aeußerungen über das spanische Drama finden sich theils in seiner **Plaza universal de todas las ciencias** (**Madrid, 1615**), theils in dem **Pasagero, Advertencias utilissimas a la vida humana** (**Madrid, 1617**). In dem erstgenannten Werke wird gesagt: „Die heutigen Comödiendichter kennen die Regeln der Kunst nicht, oder schreiben wenigstens so, als ob sie sie nicht kennten. Sie berufen sich dabei auf den Geschmack des spanischen Publicums, welchem die Fabeln des Terenz und Plautus durchaus nicht zusagen würden, und welchem sie ihre Comödien anpassen müßten. So bieten sie denn dem Volke eine giftige Nahrung dar, indem sie Farçen schreiben, welchen es beinahe gänzlich an Gehalt, Moral und gutem Styl fehlt, und bei welchen die Zuhörer drei oder vier Stunden verschwenden, ohne irgend einen Nutzen davon mit nach Hause zu nehmen. Diese modernen Dichter wollen sich nicht überzeugen, daß sie, um die Alten nachzuahmen, ihre Schriften mit moralischen Sentenzen zieren, und weise Lehren für das Leben aufstellen müßten, wie es dem guten Komiker geziemt, obgleich es sein Zweck ist, Lachen zu erregen; sondern unsere Comödienschreiber zeigen meistens wenig feinen Sinn und ein beschränktes Kunstvermögen, indem jeder seinen Vorwurf ganz nach Belieben, ohne Regel und gehörige Anordnung behandelt. So kommt es denn, daß Leute, welche kaum lesen können, sich erdreisten, Schauspiele zu schreiben, wie dies der Schneider von Toledo, der Tucharbeiter von Sevilla und andere einfältige und alberne Gesellen gezeigt haben. Dieser Uebelstand hat denn zur Folge, daß auf den Theatern scandalöse Comödien, voll von obscönen Reden und ordinären Gedanken, von Un-

ziemlichkeiten und Verstößen gegen die Wahrscheinlichkeit aufgeführt werden. Dort wird die Achtung gegen die Fürsten und die Würde der Königinnen verletzt, indem man ihnen ein freies und ausgelassenes Wesen leiht und Worte in den Mund legt, an denen die Sittsamkeit Anstoß nehmen muß. Dort redet der Bediente ohne Scham, die Zofe ohne Zucht, der Alte in unverschämter Weise, u. s. w."

Noch umständlicher verbreitet sich Figueroa in seinem **Pasagero** über diesen Gegenstand, und was er hier vorbringt, führt so viele, für das spanische Schauspielwesen wichtige Einzelheiten mit sich, daß wir nicht unterlassen dürfen, es seinem wesentlichen Inhalte nach mitzutheilen. Die Discussion ist in dialogischer Form.

El Pasagero fol. 103, Alivio III.:

Don Luis. Ich wünschte zu wissen, was für Regeln ich als Comödiendichter zu befolgen habe.

Doctor. Ueber diesen Punkt ließe sich viel sagen, wenn in unserem Jahrhundert überhaupt von Kunst die Rede wäre. Plautus und Terenz würden, wenn sie heut zu Tage lebten, auf den Theatern verhöhnt und vom Volke verspottet werden, weil Jemand, der sich über Alles erhaben glaubt [176]), eine gewisse Gattung von Farçen eingeführt hat, welche weniger kunstvoll als vortheilbringend ist. Das Argument einer jeden Comödie, welche auf gute Disposition und Wahrscheinlichkeit Anspruch macht, sollte nicht mehr als einen Zeitraum von vierundzwanzig Stunden oder höchstens drei Tagen umfassen, und es sollten nur Personen aus den unteren Ständen darin auftreten, nicht

[176]) Lope de Vega.

Könige und Fürsten, weil bei diesen, wegen der ihnen zukommenden Würde, die Scherze nicht angebracht sind. Heut zu Tage aber besteht die Comödie aus einem gewissen Mischmasch, in welchem sich alles Mögliche vorfindet. Dort macht der Diener mit dem Herrn Späße, indem die Unverschämtheit für Witz ausgegeben wird; dort wird die Rücksicht gegen die Sittsamkeit aus den Augen gesetzt, indem die guten Sitten durch böses Beispiel, durch Frechheit und durch Rohheit beleidigt werden. Da nun solche Schauspiele so wenig Studium kosten, so schreiben Manche sehr viele und sind doch immer bereit, deren noch mehr in die Welt zu schicken. Alles ist leeres Geschwätz, Alles Stroh, Alles ohne Nerv, ungelehrt und ohne Kunstverständniß. Schriften müssen sich mehr durch ihre Qualität als durch ihre Quantität auszeichnen, denn die Achtung des Weisen wird nicht durch das Viele, sondern durch das Gute erworben.

In Absicht auf die Handlung bieten sich dem komischen Dichter zwei verschiedene Wege dar. Er hat nämlich die Wahl zwischen zwei Gattungen von Comödien, von denen die einen **de cuerpo**, die anderen **de ingenio** oder **de capa y espada** genannt werden. In den **Comedias de cuerpo**, welche (die von den Königen von Ungarn oder Fürsten von Transylvanien abgerechnet) die Lebensläufe der Heiligen darzustellen pflegen, kommen allerlei Maschinerien und Coulissenkünste vor, wodurch der Pöbel angelockt wird, das Haus, zum Vortheil des Directors, drei-, ja viermal zu besuchen. Wer nun in dieser Gattung einen guten Wurf thut, das heißt ein Stück liefert, welches von dem Plebs angegafft wird, der kommt in den Ruf, ein

guter Cassenfüller zu sein, und steigt immer höher in der Achtung, so daß ihm sein Geschreibsel viel einbringt. Zu Anfang bekommen wir die Kindheit des Heiligen zu sehen, sodann seine tugendhaften Handlungen, und in der letzten Jornada seine Wunder und seinen Tod; und hiermit besitzt eine solche Comödie alle die Vollkommenheit, welche bei uns verlangt wird.

Don Luis. Dergleichen Stoffe sind für Anfänger vortrefflich; denn wenn auch der Plan nichts taugt und der Vers vernachlässigt ist, so wagt man aus Respekt für den Heiligen doch nicht, das Stück auszuzischen, sondern ist gezwungen, bis an's Ende Geduld zu haben.

Doctor. Geduld? Gott bewahre Euch vor der Wuth der Mosqueteros, vor welcher, wenn das Stück nicht gefällt, nichts Göttliches noch Menschliches sicher ist! Nein, der lärmende Pöbel droht von seinen **Bancos** oder **Gradas** nicht minder mit Zeichen des Mißfallens, und ist nicht weniger mit Instrumenten bewaffnet, um die Darstellung zu unterbrechen. Wehe der Comödie, bei welcher sich der Applaus durch Kinderknarren, Schellen, Geschrei, Pfeifen, Glöckchen, Klappern [177]), und vor Allem durch Rufen und beständiges Zischen kund gibt!" Alle diese Arten von infernalischer Musik wurden neulich bei einem gewissen Schauspiel gehört, wobei die Unverschämtheit so weit ging, daß man verlangte, der Poet, der bei seinem Namen gerufen wurde, solle auf der Bühne erscheinen und tanzen.

Der Magister. Ist es möglich, daß ein so großer

177) **Tablillas de San Lázaro**, eine Art Klapper, womit die Almosen für die Hospitäler eingesammelt werden.

Unfug Statt finden und geduldet werden konnte? War das Stück denn so schlecht?

Doctor Es mochte wohl nicht besonders sein und der Dichter war noch wenig bekannt, weshalb Viele glaubten, ihren Spaß mit ihm treiben zu können.

Doch — um fortzufahren — ich sage, daß solche **Comedias de cuerpo** am leichtesten zu machen sind. Ich habe einen Schneider gekannt, der verschiedene Schauspiele verfaßt hat, von denen einige fünfzehn bis zwanzig Vorstellungen erlebt haben.

Isidor. Ihr meint den sogenannten Schneider von Toledo. Dieser Mensch konnte weder lesen noch schreiben; er machte seine Verse auf der Straße, und bat bald einen Apotheker, bald einen anderen Krämer, in dessen Laden er trat, sie ihm auf Blättchen Papier aufzuschreiben [178]).

Doctor. Durch dieses Beispiel sollten die aufgeblasenen Theaterdichter sich doch wohl veranlaßt sehen, ihren Stolz etwas herabzustimmen, und einzusehen, wie niedrig die Sphäre sei, in der sie sich bewegen, da sie selbst für so ungebildete Subjekte, für solche Idioten erreichbar ist. Wenn Ihr daher eine Comödie schreiben wollt, so rathe ich Euch,

[178]) Quevedo führt in seiner **Perinola contra el Doctor Montalvan** ein Paar Verse aus einer Comödie dieses Schneiders von Toledo an, welche als Curiosität hier einen Platz finden mögen:

Si de aqueste pelo à pelo
Pelicano vengo a ser.
La piel del diablo recelo;
Y pues tercio en su querer
Quiero ser su terciopelo.

Vermuthlich sind dies die einzigen, auf uns gekommenen Reste dieser Schneiderpoesie.

nehmt einen durch Tugend ausgezeichneten Mann zum Helden, den Ihr nach Eurem Belieben aus dem Catolog der Heiligen wählen könnt. Vor allen Dingen bringt keine Unanständigkeiten auf die Bühne, wie es Viele thun, indem sie denken, daß die Wunder, die in den Stücken vorkommen, Alles gut machen. Der Gebrauch (oder vielmehr Mißbrauch) läßt in den Heiligen-Comödien Liebes-Episoden zu, die meistens weniger anständig sind, als man wünschen müßte; ich weiß wirklich nicht, wozu sie anders dienen, als das gute Beispiel wieder zu vernichten und die Wahrheit zweifelhaft zu machen. Besondere Aufmerksamkeit ist auf die Sicherheit der Maschinerien zu wenden, denn es haben sich dabei Unfälle ereignet, über welche das ganze Publikum in lautes Gelächter ausgebrochen ist, indem die Flugmaschinen plötzlich gerade in der schnellsten Bewegung nicht vorwärts konnten, oder gar zerbrachen, so daß die Figuren herunterfielen.

Don Luis. Ich bitte, haltet ein! Ihr redet, als ob Ihr meiner Wahl schon ganz sicher wäret, aber wisset, daß sie anders ausfällt, als Ihr annehmt; denn die Comödie, welche ich schreiben will, soll keineswegs einen Heiligen zum Helden haben; und wenn sie gleich der Kunst des Terenz entbehren wird, die ich nicht kenne, so wünsche ich doch die grobe Verletzung der Wahrscheinlichkeit zu vermeiden und will nicht, daß die Erfindung der Fabel, welche die Seele des Schauspiels ist, hinter dem Geschichtlichen zurückstehe.

Doctor. Es freut mich sehr, daß Ihr eine so gute Wahl trefft und Euch dem zuwendet, was für die Comödie die Hauptsache ist, nämlich der Fabel. Das Lustspiel soll

die dramatische Nachahmung einer geschlossenen und eng zusammenhängenden Handlung aus den Kreisen des gewöhnlichen Lebens sein, welche die Seele auf belustigende Weise und durch Gelächter von den Lastern reinigt. Die Action muß, ihrer Einheit unbeschadet, nicht einfach, sondern mit andern accessorischen Handlungen oder Episoden verbunden sein, und diese sind mit ihr dergestalt zu verflechten, daß sie alle nach demselben Ziele streben. Sie muß die gehörige Würde haben, aber doch nur unter geringen Leuten oder höchstens in bürgerlichen Kreisen vorgehen, wobei Soldaten nicht ausgeschlossen sind; demnach ist ihr die Sprache des gewöhnlichen Umgangs angemessen, welche aber, wegen des Wohlklanges, in Versen sein muß. Vornehme Personen in der Comödie auftreten zu lassen, ist nicht passend, weil diese kein Lachen erregen können; denn ein Fürst läßt keinen Spaß mit sich treiben, sondern wird dadurch beleidigt; die Beleidigung fordert Rache, die Rache verursacht Unglücksfälle, und mit diesen tritt man in das Gebiet der Tragödie. Den Stoff zur Comödie kann hiernach jedes Ereigniß hergeben, welches geeignet ist, Lachen zu erregen. Der komische Dichter darf nicht mehr als eine bestimmte Handlung der Hauptperson in seinem Stücke vorführen; die begleitenden Nebenactionen aber müssen durch die Bande der Wahrhscheinlichkeit, Möglichkeit und Nothwendigkeit zusammengehalten werden.

Ich wünsche mich kurz zu fassen; deshalb beschleunige ich meinen Weg und berühre nur hier und da diesen oder jenen Punkt, ohne mich bei vielen Requisiten so aufzuhalten, wie sie es verdienten. In Bezug auf die Sitten muß man den Stand und die Eigenthümlichkeiten der Personen

und Nationen berücksichtigen. Ich wünschte, es gäbe in unserer Sprache so gut geschriebene Comödien, daß sie Euch für jede der handelnden Personen Muster liefern könnten; aber ich muß Euch hier auf Terenz und Plautus verweisen, oder Euch bitten, Euer eignes gesundes Urtheil zu Rathe zu ziehen, indem Ihr die Reden und Empfindungen eines Jeden nach dessen Alter und Charakter abmeßt, Euch aber ja nicht die Stücke zu Vorbildern zu nehmen, welche auf unseren Theatern gespielt werden, weil diese fast alle gegen die Vernunft, gegen die Natur und gegen die Kunst verstoßen. Man muß die Eigenheiten der verschiedenen Nationen genau durchforschen und vollkommen nachzuahmen suchen; die Sitten ändern sich nach der Natur des Ortes, und verschiedene Länder bringen verschiedene Menschennaturen hervor.

Sentenzen sind, außer in der Tragödie, in keiner Dichtgattung besser angebracht, als in der Comödie; denn diese, welche es hauptsächlich mit Schilderung der Sitten zu thun hat, und ein Spiegel des menschlichen Lebens ist, kann sich derselben zur Erreichung ihres Zwecks oft vortrefflich bedienen. Aber Ihr müßt wohl Acht geben, die Lehrsprüche nicht Jedem ohne Unterschied, sondern nur gelehrten und erfahrenen Leuten in den Mund zu legen.

Die Theile, in welche das Drama zerfällt, sind Prolog, Proposition, Augmentation und Mutation. Der Prolog dient dazu, die Zuhörer zur Aufmerksamkeit und zum Stillschweigen aufzufordern, oder den Autor gegen Verläumdnngen und ihm angedichtete Fehler zu vertheidigen, oder endlich verwickelte Umstände zu er-

klären, ohne deren Kenntniß die Fabel unverständlich sein würde.

In den Schauspielen, welche heut zu Tage aufgeführt werden, hat man angefangen, diesen Theil (die sogenannte Loa) wegzulassen, und zwar mit Recht, insofern derselbe nur wenig Nutzen hatte und seinem Inhalte nach mit dem Hauptstücke nichts zu schaffen hatte. Eine solche Loa pflegte darin zu bestehen, daß ein Schauspieler auftrat, eine lange Beschreibung von einem Schiffe im Sturm oder von einem Heere, seinem Angriff und Kampfe vortrug, und dann mit der Bitte um Aufmerksamkeit und Stillschweigen schloß, ohne daß das Eine in der mindesten Beziehung zu dem Anderen gestanden hätte. Man kann auch noch anführen, daß der erzählende Prolog die Spannung beeinträchtige, die doch für das Gefallen des Stückes ein wesentliches Requisit ist. In der Proposition oder im ersten Akt wird das Argument der Comödie begonnen; in der Augmentation, oder im zweiten, wächst es durch verschiedene Verwicklungen und Vorfälle so sehr wie möglich an, und in der Mutation, oder im dritten, wird der Knoten der Fabel aufgelöst, womit es denn zu Ende ist. Einige theilen diese drei Akte in fünf, und jeden dann wieder in fünf Scenen. Jede Person darf nicht mehr als fünfmal auftreten, auch darf das Gespräch zwischen nicht mehr als fünf Personen sein, indem man aus Erfahrung weiß, daß mehr Redende Verwirrung erzeugen.

Die Italiener bedienen sich in ihren Comödien der reimlosen, bald ganzen, bald gebrochenen Verse; aber nach meiner Meinung sind unsere Redondillen die geeignetsten, die sich finden lassen, denn sie sind eben so sanft, wie die

Toscanischen, wenn sie gleich wegen ihrer Kürze nur wenig Würte haben, und es kommen in ihnen nur wenige Reime vor, was bei den Octaven und Canzonen-Strophen nicht der Fall ist.

Ich weiß, daß ich mir diese Bemerkung hätte sparen können, weil unsere jetzigen Schauspiele in allen möglichen Versarten geschrieben werden; aber ich mußte das aufstellen, was mir das Beste scheint. Vor Allem, ich bitt' Euch vermeidet das Geschmier von vielen Romanzen; ich habe Comödien gesehen, in denen die erste Jornada mit welchen anfing und endigte.

Don Luis. Wahrhaftig, Ihr seid ein strenger Gesetzgeber der Comödie; ich könnte zehn Jahre studiren, ohne zu der Kunst zu gelangen, die Ihr fordert; und am Ende würde ich doch, wie der kreisende Berg, nur eine Maus hervorbringen, oder gar eine Wolke, aus der sich Steinwürfe und gellende Pfeifentöne auf mich entladen würden. Nein, ich habe vor, in die Fußstapfen Derer zu treten, deren Stücke Beifall gefunden haben, mögen sie nun geschrieben sein, wie sie wollen. Ich bringe eine Dame und einen Galan auf die Bühne, so wie einen Diener des Letzteren, welcher den Spaßmacher abgibt und mit der Kammerjungfer jener liebelt. Ein Freund das Verliebten mit einer Schwester, welche gelegentlich Eifersucht erregt und die Veranlassung von Zänkereien wird, kann mir nicht fehlen. Dann lasse ich einen Soldaten aus Italien kommen, der sich in die Dame, welche die Hauptrolle hat, verliebt. Diese, um ihren Geliebten zu ärgern, muß den Neu-Angekommenen anscheinend begünstigen. Nun speit der eifersüchtige Galan Feuer und Flammen; er klagt dem Freunde seinen

Jammer und ich bringe ihn so weit, daß er beinahe den Verstand verliert, wofern ich ihn nicht wirklich von Sinnen kommen lasse, wobei er sentenzenreiche Liebesphrasen declamiren muß; auf keinen Fall aber kann ein Duell vermieden werden. Als die Beiden eben die Schwerter ziehen wollen, werden sie von den Anderen, welche ihnen nachgefolgt sind, daran behindert; der Gracioso nämlich, der eine Memme ist, aber doch mit seinem Muthe renommirt, hat ihr Vorhaben verrathen. Der Vater des Beleidigten sucht nun den Sohn von seiner Leidenschaft abzubringen, da die Geliebte zwar von guter Geburt, aber arm ist; er sinnt deshalb darauf, ihn mit der Schwester des Freundes zu verheirathen und bereitet die Vermählung vor, ohne daß er die Betheiligten von dem Plan unterrichtete, die indessen durch Vermuthungen bald dahinter kommen. Als die Sache sich so ernst gestaltet, nehmen die Liebenden die Masken ab und es enthüllt sich, daß die Liebe der Dame zu dem fremden Soldaten nur fingirt gewesen ist. Die abgekartete Heirath muß daher unterbleiben, da das entzweite Paar sich versöhnt und alsbald Hochzeit machen will; der Vater will aus der Haut fahren, aber läßt sich durch die Bitten der Umstehenden besänftigen. Doch, hört nur weiter, wie ich es anfange, auch die Nebenpersonen zufrieden zu stellen. Es ergibt sich, daß der Soldat ein Bruder des Verlobten ist, der sich schon als Knabe in den Krieg begeben hat; hierdurch entsteht natürlich große Freude, und der Wiedergefundene muß sich mit der Schwester des Freundes, oder besser gesagt, mit der, welche sitzen geblieben ist, verheirathen. Nun würde es aber unmenschlich sein, wenn die glücklichen Brüder nicht wieder eine Schwester hätten, mit der sie dem

Freunde, der sich doch auch gern vermählen möchte, ausbeißen könnten; endlich versteht es sich von selbst, daß der Gracioso das Kammermädchen heirathet, und hiermit ist die Comödie zu Ende.

Der Magister. Ihr wißt sehr artig zu scherzen. Da habt Ihr ohne weitere Umstände und in einem Nu vier Heirathen zu Stande gebracht; aber eine Figur von großer Wichtigkeit habt Ihr doch noch vergessen, nämlich den Vejete oder Escudero, den gebornen Feind des Gracioso.

Don Luis. Das wäre hübsch, wenn mir ein so lustiger Kerl im Tintenfasse stecken bliebe; nein, ich werde ihn im Gegentheil sehr häufig auftreten und sich mit seinem Gegner zanken lassen. Der Alte muß sich wie ein Hidalgo geberden und hierdurch so wie durch sein schlechtes Aeußere dem Gracioso vielen Stoff zu Spöttereien geben, während dieser wieder von dem Escudero mit den Titeln Pferdejunge, Memme und Trunkenbold beehrt wird. Dies Alles will ich schon so zurichten, daß es vielen Spaß machen muß. Was das Reden anlangt, so wäre es doch kümmerlich, sich so sehr einzuschränken; was liegt denn daran, ob auch mehr als vier oder fünf Personen zugleich sprechen, ob die Verse Quintillen sind oder nicht? Nein, ich lasse nöthigen Falls Hundert zur selben Zeit reden, denn je größer der Lärm ist, desto mehr wächst das Gelächter im Publikum. Fünf bis sechs Romanzen bringe ich auf jeden Fall an, und warum nicht auch fünfzig Terzette? Sonette sollen nur hier und da, und nicht mehr als sieben vorkommen; bei Beschreibungen werde ich mich nicht enthalten können, einige prachtvoll klingende Octaven anzu-

bringen; und wie sollte ich bei Liebeserklärungen oder gar bei Monologen auf zehn bis zwanzig Liras verzichten? Wie sollte ich mich des Privilegiums begeben, auch die bequemen reimlosen Jamben anzuwenden, in denen man jeden Gedanken eben so leicht, wie in Prosa, ausdrücken kann? Kurz, ich werde ganz und gar in der Weise schreiben, welche allgemein angenommen ist. Es scheint, daß Ihr (verzeiht mir dies!) in Eurer Art, diese Dinge anzusehen, etwas den alten Leuten gleicht, welche immer die Vergangenheit loben, aber die Gegenwart und namentlich die Jugend tadeln. Die Welt ist nun einmal dieser Gattung von Schauspielen zugethan, ergötzt sich an ihr und lacht über sie: was können wir Wenige gegen so Viele ausrichten? Ist es weise, sich einem solchen brausenden Strom Geschmacks entgegenzustemmen?

Doctor. Nein, gewiß nicht, sondern man muß mit ihm schwimmen. Aber wenn dies Eure Absicht ist, warum laßt Ihr mich dann Zeit und Worte bei Rathschlägen verschwenden, die Euch nichts nützen können, weil Ihr sie nicht anwenden wollt?

Laßt uns nun annehmen, Ihr hättet die Comödie geschrieben (mit oder ohne Kunst) welchen Weg würdet Ihr dann einschlagen, um sie zu ihrem Ziel, d. h. zur Aufführung zu bringen?

Don Luis. Auch bei solcher leichten Sache seht Ihr Schwierigkeiten? Ich würde einen der besten Theaterdirectoren der Residenz rufen lassen, ihm von dem Studium und der Arbeit sprechen, die ich auf meine Comödie verwandt hätte, und ihn durch einige Schmeicheleien zu gewinnen suchen; denn das ist auch bei dergleichen Leuten nöthig,

um ein gutes Geschäft mit ihnen zu machen. Ich würde seine Truppe loben, ihm sagen, wie allgemein beliebt sie sei und ihn durch diese und andere Mittel günstig für mich zu stimmen suchen. Bevor ich das Manuscript hervorzöge, würde ich ihm andeuten, wie viel Vertrauen ich zu seiner Kennerschaft und seinem guten Urtheil hegte, und wie ich hierdurch bewogen würde, diese meine erste Arbeit, dies geliebte und einzige Kind meines Geistes gerade ihm anzubieten.

Magister. Ein Gericht, das so viele Zubereitung erfordert, muß nicht sehr schmackhaft sein; eine Einleitung mit einer so langen Anrede würde bei mir Verdacht erregen.

Doctor. Und sagt mir, glaubt Ihr denn, daß irgend ein Schauspieldirector zu einem unbekannten Poeten in's Haus kommen würde? Da irrt Ihr Euch sehr; selbst wenn Ihr Euch zu ihm begeben wollt, wird Euch das Glück, von ihm angenommen zu werden, erst nach langem Warten und vielen Bemühungen zu Theil. Jetzt handle ich nicht von der Kunst, Comödien zu schreiben, sondern von den Schwierigkeiten, die Ihr zu überwinden habt, wenn Ihr sie zur Aufführung bringen wollt; schenkt mir darum ein Weilchen Eure Aufmerksamkeit, und nehmt Euch das, was ich Euch sagen werde, nicht allzu sehr zu Herzen. Es gibt auf der ganzen Welt nichts so Mühseliges, wie das Noviziat und erste Auftreten eines Comödien-Poetleins. Die Mitglieder dieser bösen Sekte sind entweder entschlossen und frech, oder bescheiden und furchtsam. Die Unverschämtheit der Ersteren bedarf vielleicht keiner weiteren Fürsprache, sondern sie wissen sich selbst in die Schauspieler-Congregation einzuführen. Wer besonders dreist

ist, sagt dem Direktor, er wolle ihm die famoseste Comödie vorlesen, die je auf irgend einem Theater gespielt worden sei. Er rühmt die Trefflichkeit des Plans, streicht die darin vorkommenden Bühneneffekte heraus, lobt die Verse, erhebt vor Allem das Belustigende der Späße, und beginnt, mögen die Umstehenden nun wollen oder nicht, sein gerühmtes Stück in hochtrabender Weise vorzutragen. Er bemerkt mit großer Genauigkeit das Auf- und Abtreten der Figuren und besonders die Verschiedenheit der Trachten, aber er erwartet nicht, daß die Anderen sein Werk rühmen, sondern überhäuft es selbst mit den übertriebensten Lobsprüchen. Unterdessen treten sich die Zuhörer auf die Füße, stoßen sich mit den Ellenbogen an und lachen über die drollige Figur; der Vorleser aber glaubt, daß dies Gelächter durch die Spaßhaftigkeit seiner Einfälle erregt werde, und vermehrt durch seine eigne Heiterkeit noch die der Anderen. Einige gibt es, bei denen der Vorwand, man sei behindert, weiter zuzuhören, nichts hilft, indem sie ihre Vorlesung mit solcher Hartnäckigkeit fortsetzen, daß sie sich bis zum **Laus Deo** [179]) durch nichts unterbrechen lassen. Endlich belohnt man denn den Dichter für seinen Schweiß und seine Arbeit durch allgemeine Redensarten voll lügenhafter Lobeserhebungen; man hält ihn Wochen und Monate lang hin und macht zuletzt die Fristen immer länger, bis der anmaßende Bühnen-Aspirant müde wird, von Neuem anzufragen, wofern er sich, die eigentliche Bewandtniß ahnend, nicht schon früher zurückgezogen hat. So viel

[179]) Eine Formel, welche damals die Autoren gewöhnlich an den Schluß ihrer Manuscripte setzten.

von denen, welche sich ohne alle Verlegenheit, ohne begehrt worden zu sein, selbst einzuführen wissen; jetzt laßt uns von den Bescheidenen reden, deren Qual viel größer ist, weil sie länger dauert. Ich habe Einen von diesen gekannt (sein Name schwebt mir auf der Zunge), der das Haus eines Theaterdirectors so eifrig umschlich, wie nur der zärtlichste Galan das seiner Dame. Aber gewöhnlich scheitern die kühnsten Anstrengungen eines Solchen schon im Beginn; denn kaum hat er sich ein Herz gefaßt und will einen Schritt thun, so halten ihn sein Mangel an Gewandtheit, die Fremdheit der Leute und die Schwierigkeit, seine Sache anzubringen, zurück. Diese Unentschlossenheit dauert denn so lange, daß Viele, die keinen Fürsprecher haben, fort und fort schreiben und ihre Comödien in einen Kasten verschließen, so wie der Geizige seine Doublonen verwahrt und aufhäuft. Deshalb haben Viele große Haufen von Stücken liegen, von denen sie hoffen, sie mindestens auf dem Theater von Josaphat aufgeführt zu sehen, wo es ihnen in keinem Falle an Zuhörern fehlen wird [180]). Andere sind glücklicher, indem sie entweder Freunde haben, die ihrer Verlegenheit zu Hülfe kommen, oder mit hochstehenden Personen in Verbindung stehen, deren Autorität und Einfluß sie anwenden, um einen unglücklichen Director zu einem gesteinigten St. Stephan zu machen. Die erste Classe tritt mit mehr Zahmheit auf; der Freund erscheint als Botschafter in der unheilvollen Mission; er rühmt das Genie seines Schützlings, preist die Trefflichkeit seines

[180]) Dies ist vielleicht eine Stichelei auf die späteren Comödien des Cervantes.

Styls (obgleich dieser bisher ganz unbekannt ist), vergißt nicht, die Geschicklichkeit hervorzuheben, mit der er seine Stoffe zu wählen wisse, kurz, macht ihn an Eleganz und Anmuth zu einem zweiten Lope, und bittet um Festsetzung einer Stunde, in welcher der neue Kämpfer seine Thaten produciren könne. Es wird ein Tag bestimmt, und als der Zeitpunkt da ist, finden sie das ganze Conclave mit Wahlmännern besetzt, weil der Director anführt, er könne sich nicht entschließen, ein Stück anzunehmen, ohne das Gutachten seiner Gefährten einzuholen. So fängt denn das arme Lämmlein an, sein Werk in Gegenwart aller dieser Wölfe vorzulesen. Solche öffentlichen Akte sind fürchterlich. Wie schrumpft da der Muth zusammen, wie verstummt da die Zunge, wie bange klopft da das Herz! Läßt sich auf der ganzen Welt eine Menschenclasse denken, die einfältiger wäre und mehr Dummheiten beginge, als die Schauspieler? Gewiß nicht, und doch werden selbst ganz verständige und gebildete Leute in ihrer Gegenwart verlegen und so verzagt, daß sie kaum eine Sylbe hervorbringen können. Zuletzt kommt es mit dem Lesen etwas mehr in Gang, und wenn das Werk von der Art befunden wird, daß man es mit einigen Abkürzungen oder Hinzufügungen für aufführbar hält, so schreiben sie ihre Bemerkungen an den Rand; wenn es aber gänzlich verworfen wird, so hören sie nur die erste Jornada, oder höchstens auch noch die zweite an und schicken den Verfasser mit dem Reste von dannen, wofern sie nicht dem Introductor mehr Rücksicht schuldig zu sein glauben. Im letzten Falle sagen sie dem Neuling, sie würden seine Comödie sehr gern aufführen, wenn es ihnen nicht an Zeit fehlte, sie einzustudiren; leider müß-

ten sie bald abreisen; aber der Director der sie erhalte, könne sich sehr glücklich preisen, da sie ihm ohne Zweifel viel einbringen werde. Dann ermuthigen sie ihn, doch ja die Feder nicht ruhen zu lassen, da es Schade sein würde, wenn er die Theater nicht durch vielfache Erzeugnisse seines vorzüglichen Talents zierte. Diese Schmeicheleien fallen nun dem Getäuschten überaus angenehm in's Ohr, und er erzählt überall, wie großen Beifall sein Stück gefunden habe und wie nur die baldige Abreise der Schauspieler dieselben abhalte, es einzustudiren und aufzuführen. So wandert er denn von Director zu Director und quält seine Freunde, sich für ihn zu verwenden, obgleich einige derselben gleich bei der ersten Einschiffung die Klippe gewahr werden und sich mit dieser oder jener Entschuldignng aus der Verlegenheit ziehen. Diejenigen, welche von vornehmen Personen unterstützt werden, erreichen zum wenigsten das erste Mal ihre Absicht; denn da die Bitte des Mächtigen ein Befehl ist, so gehorchen die Schauspieler ohne Widerrede und bereiten sich geduldig auf den wüthenden Sturm vor, der ihrer wartet. Nun muß man die Emsigkeit und das Behagen sehen, womit der Urheber ihrer bevorstehenden Schmach und Steinigung den Proben beiwohnt. Die Spieler platzen fast vor Begier, ihm zu sagen, er sei ein impertinenter Mensch, ein Dummkopf, kurz, ein schlechter Dichter; aber die Furcht vor einer Kopfwunde oder der Gedanke an den, welcher diese Last auf sie gebürdet hat, hält sie davon zurück. Zuletzt, wenn es sich zeigt, daß die Sache übel ausfällt, bewegt denn der Jammer der Unglücklichen selbst den, der den Befehl ertheilt hat, zum Mitleiden; der Fürsprecher bedauert, daß die armen Comödianten durch

seine Schuld Verfolgung und Schiffbruch leiden müssen, uud verschont sie deshalb für die Zukunft mit ähnlichen Zumuthungen; denn wer sollte so hartherzig sein, daß er ihnen nach solcher Erfahrung noch zum zweiten Mal ein Gleiches auferlegte? — Nun bitt' ich Euch, ob so viele Schwierigkeiten nicht dem Apollo selbst die Lust zum Schreiben benehmen könnten? Und sagt selbst, ob ich nicht Recht habe, wenn ich Euch von dieser Beschäftigung abzubringen suche, an der man am Ende doch den vollkommensten Ekel bekommt. Wir wollen einmal annehmen, die Comödie wäre in jeder Hinsicht vollkommen gerathen, die Intrigue fände großen Beifall, die Verse zeichneten sich durch Wohlklang, die Scherze durch Witz und Munterkeit aus: so würde die Arbeit doch nur mit einem lauen „sie ist gut" belohnt werden; denn es ist fast unmöglich, so viele verschiedene Launen zu befriedigen. Nach Allem, was ich angedeutet habe, halte ich es für eine Unbesonnenheit, sich auf diese Art dem Publikum Preis zu geben.

Don Luis. Nein, Ihr rathet mir vergebens ab; ich werde dieses Gespenst, welches man Furcht nennt, zu besiegen suchen; ich will mich auf dieselbe Kunst werfen, in der Andere eine solche Meisterschaft erlangt haben, daß sie in acht Tagen oder in noch kürzerer Zeit eine Comödie zu Stande bringen.

Doctor. So sei es zur guten Stunde! Thut, was Ihr wollt, von jetzt an werde ich Euch keinen Widerstand mehr leisten. Es thut mir leid, Euch mit meinen Rathschlägen zur Last gefallen zu sein; aber vielleicht werdet Ihr es eines Tages beklagen, daß Ihr nicht auf sie gehört habt. Gibt es einen größeren Schmerz, als gedemüthigt

und beschämt dazustehen, wenn die Sache nicht den gewünschten Erfolg gehabt hat? Dann möchte derjenige, der, von ungestümem Drange geführt, sich selbst ins Verderben gestürzt hat, lieber nicht geboren sein. Der Hang zur Poesie ist doch wunderbar! Er ist so mit der Seele verwachsen, daß diese eher den Körper verläßt, als er das Herz. Er wird zuerst wie ein kleiner, schwacher Knabe geboren, aber wächst allmälig, bis er die Gestalt und die Kräfte eines Riesen bekommt; er bemächtigt sich der ganzen Willenskraft und beherrscht die Seele so, daß sie sich ihm nicht mehr entziehen kann. Gesetzt, man schreibt eine Comödie und bringt sie zur Aufführung, so findet sie entweder Beifall oder Mißfallen. Wird sie gut aufgenommen, wer wird es unterlassen, eine zweite zu dichten? Behagt sie aber dem Publicum nicht, wie sollte man sich nicht bemühen, den Fehler gut zu machen? Ihr mögt es also anfangen, wie Ihr wollt, so werdet Ihr auf jeden Fall zu einem fortwährenden Farceur — verzeiht mir, ich wollte sagen Schauspieldichter, und das ist das größte Unglück von der Welt. Die verstockteste Sünderin thut doch zuletzt aus Furcht vor der Verdammniß Buße, aber habt Ihr jemals erlebt, daß sich ein Dichter bekehrt hätte? Habt Ihr ihn je auch nur einen Augenblick von seiner Hartnäckigkeit weichen sehen? In allen Lebensaltern wird er von dem nagenden Wurm der Poesie belästigt; als Knabe, als Jüngling, als Mann und als Greis, am Morgen, am Mittag, am Abend und bei Nacht treibt er nichts als Versemachen; für ihn gibt es nichts als Romanzen, Sonette, Decimen, Liras, Octaven u. s. w.

So weit Suarez de Figueroa. Aber seine Warnun-

gen waren so sehr wie möglich in den Wind gesprochen. Der Drang, Schauspiele zu schreiben, war noch im Wachsen begriffen; die Zahl der neu auftretenden Comödiendichter mehrte sich von Jahr zu Jahr und die meisten derselben suchten auch in der Fruchtbarkeit dem Lope de Vega nachzueifern. Es kann nicht geläugnet werden, daß die immer steigende Fluth von Stücken, welche das spanische Theater überschwemmte, durch viel Mittelgut angeschwellt wurde, allein man darf behaupten, daß selbst die schlechtesten Dramen dieser ganzen Periode nicht völlig auf jener untersten Stufe stehen, welcher die große Masse der Bühnenstücke in fast allen anderen Ländern angehört. Es waltete im damaligen Spanien ein gewisser dichterischer Geist, der sich von den höher Begabten auch den minder Berufenen mittheilte und dieselben mit Vorzügen ausstattete, welche ihnen unter weniger günstigen Umständen nicht erreichbar gewesen wären, und so findet sich nicht leicht ein Schauspiel aus Lope's oder Calderon's Zeit, in dem nicht irgend eine gute Eigenschaft, eine glückliche Erfindung, eine feurige Einbildungskraft oder wenigstens der Glanz der poetischen Diction Lob verdiente. Aus der großen Masse der Concurrenten aber hoben sich mehrere hervor, welche als Dichter ersten Ranges durch alle Jahrhunderte bis auf die späteste Nachwelt fortleben werden, und wiederum Andere, die bei beschränkteren Mitteln doch einzelne höchst ausgezeichnete Werke hervorgebracht haben, wegen deren ihnen für immer ein ehrenvolles Andenken gesichert ist. Wir werden diese vorzüglicheren unter den spanischen Dramatikern nun weiter kennen lernen, und zwar hier zunächst diejenigen, welche den Höhenpunkt ihrer Kunst noch bei Lebzeiten des Lope de Vega erreichten.

Diego Jimenez de Enciso.

Dieser Dichter, den man nicht mit dem etwas späteren Bartholomé de Enciso verwechseln darf, war aus Sevilla gebürtig. Ueber sein Leben ist nichts aufgezeichnet worden [181]). Da er schon in der oben erwähnten Schrift des Antonio Navarro, sowie in der Reise zum Parnaß erwähnt wird, so muß seine Geburt spätestens in das letzte Drittel des sechszehnten Jahrhunderts fallen; doch scheint er noch bis ziemlich tief in das siebzehnte hinein für die Bühne geschrieben zu haben, denn sein Name kommt in der großen Sammlung von **Comedias escogidas**, deren erster Band 1652 erschien und in welcher, mit wenigen Ausnahmen, nur lebende Dichter berücksichtigt wurden, noch mehrfach vor. Die Zahl seiner Stücke, wenigstens der noch vorhandenen, ist nicht sehr bedeutend; aber einigen darunter gebührt eine ganz besondere Beachtung.

Enciso verdient unter allen spanischen Dramatikern vorzugsweise den Namen des Charactermalers. Er bringt seinen Figuren mit schärfster Beobachtuug in's Innerste der Seele, um dort die Quellen ihrer Schwächen und Tugenden zu entdecken; er belauscht sie in den geheimsten Regungen ihres geistigen Lebens und legt seine psychologischen Wahrnehmungen mit großer Sorgfalt und Ausführlichkeit zur Schau. Auch andere spanische Schauspieldichter haben freilich die Characterzeichnung keineswegs vernachlässigt; aber

[181]) In den **Hijos ilustres de Sevilla, por D. Fermin Arana de Vallora. Sevilla, 1791**, wird sein Name übergangen.

daß sie von ihnen mit gleicher Absichtlichkeit behandelt und in den Vordergrund gestellt würde, wie bei Enciso, davon kommen nur wenige einzelne Fälle vor.

Am glänzendsten entfaltet sich diese Eigenthümlichkeit unseres Autors in den Dramen **El principe D. Carlos** und **La mayor hazaña de Carlos V.**, zwei wahrhaft großartigen historischen Gemälden von edelster und würdigster Haltung. In dem ersteren sind die Charactere Philipp's II. und des Prinzen D. Carlos mit scharfen Zügen in lebendiger Individualität geschildert. Das Bild des Königs ist freilich etwas in's Schöne gemalt und mit einer, der geschichtlichen Wahrheit zuwiderlaufenden, Würde ausgestattet; allein, wenn man diese Auffassung, die einem Spanier des siebzehnten Jahrhunderts gewiß nicht verübelt werden kann, einmal zugibt, meisterhaft vollendet zu nennen. Der Prinz erscheint — sehr verschieden von dem D. Carlos, den die träumende Phantasie der neueren Zeit erschaffen hat, aber gewiß in mehr Uebereinstimmung mit den historischen Zeugnissen — als ein launenhafter und übermüthiger Wüstling, als ein Tyrann aller seiner Untergebenen, dessen Tod vor dem Regierungsantritt ein wahres Glück für Spanien ist. In der Darstellung seines ausgelassenen Treibens sind viele einzelne, offenbar durch Tradition überlieferte, Anekdoten und Züge aus seinem Leben benutzt, aus denen der Geschichtschreiber ein neues und interessantes Licht über letzteres verbreiten könnte. Wir können hier auf diese Einzelheiten nicht eingehen und nur den Hauptgang der Handlung andeuten. D. Carlos, der sich in der Nähe des Vaters beengt fühlt und sich von diesem tyrannisirt glaubt, hat mit einem Niederländer, Mons de

Monteni, den Plan geschmiedet, nach Flandern zu entfliehen und sich dort an die Spitze der Aufrührer zu stellen. Während er den günstigen Moment erwartet, um sein Vorhaben in's Werk zu setzen, gibt er sich wilden Ausschweifungen hin, denen er seit lange nachgehangen hat und durch die seine Gesundheit schon früh geschwächt worden ist. Er hat eine heftige Leidenschaft für die schöne Doña Violante gefaßt; diese aber, die schon verlobt ist, weist seine Anträge mit Verachtung zurück, weshalb er beschließt, mit Gewalt zum Ziel seiner Wünsche vorzudringen. Die Schöne wird durch List in das Gemach des Prinzen gelockt; hier sieht sie sich anfänglich allein in der Dunkelheit (denn Carlos wird durch eine andere Verwicklung behindert, am Orte zu sein); sie beginnt, zu ahnen, daß sie betrogen sei, und sucht verzweiflungsvoll einen Ausgang; in der Ferne hört sie die bangen Rufe und das Aechzen eines Sterbenden, was ihr Entsetzen noch vermehrt; endlich gelingt es ihr, zu entrinnen. Gleich darauf tritt der Prinz auf, in der Erwartung, die Geliebte zu finden und die lang ersehnte schöne Stunde zu feiern. Er begibt sich nach vergeblichem Suchen in eine andere Halle des Palastes; hier erblickt er eine Gestalt, die er, da die Dunkelheit nur undeutlich zu sehen verstattet, für Doña Violante hält; da treten Diener mit Fackeln auf, und der Prinz sieht statt der erwarteten Geliebten seinen Mitverschworenen, Mons de Monteni, erdrosselt und als Leiche vor sich. Diese Scene ist zwar ein Theaterstreich, aber unbestreitbar von eminentem Effekt. Der Todte trägt ein Papier in der Hand, auf welchem die Ursache seiner Bestrafung angegeben und zugleich eine Warnung für den Prinzen beigefügt ist. Der verhaltene Grimm des D. Car-

los bricht nun in offene Wuth aus; er macht einen Mordversuch auf den Herzog von Alba, auf den er wegen der ihm vom König geschenkten Gunst besonders erbittert ist; dennoch zeigt der Vater dem Sohne statt gerechter Strenge nur Milde, bis er zuletzt genöthigt wird, denselben verhaften zu lassen, um ihn von neuen, noch größeren Frevelthaten abzuhalten. Hier im Kerker nun bricht das ganze Wesen des Prinzen unter dem Uebermaße der Affecte zusammen; während er, theils von Ingrimm, theils von Schmerz und Reue zerrissen, auf dem Krankenbette liegt erscheint ihm eine Gestalt, ganz sein eignes Ebenbild, aber mit todtenbleichem Antlitz, eine zerbrochene Krone in der Hand, und sagt ihm sein nahes Ende voraus. Zugleich wird ein Gesang von Geisterstimmen vernommen, welcher ihm verkündet, daß ihm in den Gerichten Gottes der Thron und das Leben abgesprochen worden sei — eine hochpoetische Scene. Carlos liegt wie vernichtet da; der König eilt herbei und wird Zeuge der letzten Augenblicke seines Sohnes, den er, wie schwer sich derselbe auch an ihm vergangen, doch mit väterlicher Zärtlichkeit betrauert.

Das historische Drama **La mayor hazaña de Carlos V**, welches die Abdankung Karl's V. und sodann sein Leben und Sterben im Kloster St. Just behandelt, steht dem vorigen durchaus nicht nach und hat verschiedene Scenen aufzuweisen, die an Großartigkeit, so wie an Glanz und Pracht der Färbung ihres Gleichen suchen. Vorzüglich glänzt in diesem Stücke das herrlich vollendete Characterbild des Kaisers und daneben die mit reizender Frische dargestellte Figur des jungen D. Juan d'Austria.

Die übrigen Schauspiele des Enciso, so weit wir die-

selben kennen, wie El Gran Duque de Florencia, Juan Latino u. s. w., haben mehr oder weniger an den Vorzügen der obengenannten Antheil, ohne, nach unserem Bedünken, ganz auf derselben Stufe zu stehen, wie diese.

Juan Perez de Montalvan [182])

war Sohn eines Buchhändlers zu Madrid, wo er im Jahre 1602 geboren wurde. Er scheint von Jugend auf die besondere Zuneigung des Lope de Vegä besessen zu haben und in dessen Familie wie ein Sohn des Hauses angesehen worden zu sein. Die Gönnerschaft des großen Dichters mochte ihm wesentlich nützen, als er in seinem siebzehnten Jahre anfing, für das Theater zu schreiben; er sah seine ersten Versuche beifällig aufgenommen, und fuhr nun auf der betretenen Bahn mit solchem Eifer fort, daß er von 1619 bis 1638 nahe an hundert Comödien auf die Bühne brachte [183]). Montalvan trat im Alter von dreiundzwanzig Jahren in den geistlichen Stand und wurde bald darauf zum apostolischen Notar bei der Inquisition ernannt. Er schrieb außer seinen Schauspielen noch verschiedene andere Werke, namentlich eine Sammlung von

[182]) Baëna, Hijos ilustres de Madrid. — N. Antonio.

[183]) Die Sammlung von Montalvan's Schauspielen (Comedias de Juan Perez de Montalvan, Tomo I. Alcala 1638, Tomo II. Madrid 1639, und später beide Bände zusammen Valencia, 1652) enthält nur 24 Titel; viele andere sind aber noch in einzelnen Drucken vorhanden.

Novellen, die sehr vielen Beifall fand, und ein wunderliches Buch, das er **Para todos** betitelte, ein Quodlibet von Erzählungen, Comödien, Autos, moralischen und religiösen Betrachtungen u. s. w. [184]). Den meisten seiner Schriften wurde die Gunst des Publikums im hohen Grade zu Theil, wie die vielen Auflagen beweisen, welche davon erschienen sind; doch fehlte es ihm auf seiner literarischen Laufbahn auch nicht an Verdrießlichkeiten, indem er mehrere bekannte und beliebte Schriftsteller zu erbitterten Gegnern hatte. Der unversöhnlichste unter diesen war der berühmte Francisco de Quevedo Villegas [185]), der ein eignes Libell „gegen den Doctor Juan Perez de Montalvan, graduirt man weiß weder wo, noch in welchem Fache" herausgab.

[184]) Die älteste Ausgabe ist: **Huesca, 1633.** Unter den mannigfaltigen Bestandtheilen, welche dieses Werk zusammensetzen, ist auch ein Verzeichniß von berühmten, aus Madrid gebürtigen, Schriftstellern und Dichtern, welches für die spanische Literaturgeschichte Werth hat, indem sich daraus die Lebenszeit vieler Autoren bestimmen läßt, für welche es uns sonst an jedem chronologischen Anhaltspunkte fehlen würde.

[185]) Folgende Anekdote verdient aufbewahrt zu werden. Quevedo und Montalvan befanden sich einst bei Hofe, wo ein Gemälde von Velasquez ausgestellt war und betrachtet wurde. Das Bild stellte den heiligen Hieronymus dar, wie er von Engeln gegeißelt wird, weil er profane Bücher gelesen. Montalvan, vom König aufgefordert, improvisirte die Verse:

Los angeles a porfia
Al Santo azotes le dan
Porque a Ciceron leia . . . .

worauf Quevedo, ihn unterbrechend, die Strophe folgender Maßen beschloß:

Cuerpo de Dios, que seria
Si leyera à Montalvan.

Hier wird der arme Doctor übel mitgenommen; es heißt von ihm, er lebe von den Abschnitzeln der Comödien des Lope de Vega, und sei Priester geworden, um sein Vorbild in allen Stücken nachzuahmen; er habe sich den Doctortitel beigelegt, damit er mit Mira de Mescua verwechselt würde, habe dem Villaizan eine ganze Comödie gestohlen u. s. w. Das **Para todos** wird ein Mischmasch von allem Möglichen genannt; es sei weniger ein Buch, als eine Kutsche von Alcalá nach Madrid, in welcher Leute von allen Altern uud Ständen gedrängt neben einander säßen. Heftiger Tadel trifft besonders die Comödien **De un castigo dos venganzas** und **El segundo Seneca**, so wie das Auto **El Polifemo**. Am Schlusse der Schrift findet sich noch ein „Schreiben an Montalvan, als man ihm eine Comödie ausgepfiffen hatte," welches hier einen Platz finden möge:

„Alle Menschen sind sterblich, Herr Doctor Montalvan, und daher müssen sich auch die komischen Dichter darauf gefaßt machen, ihre Comödien ausgepfiffen zu sehen. Wenn in einem Schauspiel viele Coulissenkünste vorkommen und diese durch Schuld des Maschinisten verunglücken, so wird ja letzterer ausgepfiffen, und nicht der Dichter! Aber glauben Sie nur nicht, das Pfeifen sei ein Zeichen des Mißfallens gewesen; nein, es waren vielmehr Alle so erfreut über das Stück, daß sie ihm dieselbe Aufnahme bereiteten, wie den Stieren im Circus. Wer hätte Ihnen, als sie es mit so vielem Selbstvertrauen schrieben, wohl gesagt, daß es eine solche Stier-Comödie werden und unter Pfeifen, Zischen und Geschrei sterben würde. Glauben Sie mir, ich hielt es schon für eine üble Vorbedeutung,

als ich die vielen Bretter sah, welche für die Maschinerien herbeigeschafft waren; denn ich dachte dabei gleich an die Schranken im Circus und daß das Volk zu entschuldigen sein würde, wenn es die Aufführung in ein Stiergefecht verwandelte. Sie hätten sich hüten sollen, in Ihrem Schauspiel Trompetenstöße anzubringen; denn Sie wissen doch wohl, daß dies im Circus das Signal ist, wenn dem Stier die Kniekehlen durchgeschnitten werden sollen. Die Weiber waren die Ersten, welche das Pfeifen begannen; hierdurch aufgefordert, ließen die Mosqueteros ihr Kleingewehrfeuer los; und Ihre Comödie starb halb wie ein Stier unter Zischen und Pfeifen, halb wie ein tapferer Soldat unter Flintenschüssen. Es war ein Aufruhr des ganzen Volkes, wobei die Weiber die Anführer bildeten. Gott erhalte Ihnen, ich meine nicht das Leben, sondern den Verstand, denn der letztere läuft nach einem solchen Vorfall am meisten Gefahr."

Unser Dichter starb im Jahr 1638, nachdem er ein halbes Jahr zuvor, wahrscheinlich in Folge allzu angestrengter Arbeit, das Unglück gehabt hatte, in Wahnsinn zu verfallen. Sein früher Tod erregte große Theilnahme und ward von den berühmtesten spanischen Dichtern in einer Sammlung von Trauerliedern besungen.

Montalvan genoß als Dramatiker eines bedeutenden Rufes und hat sich bis auf die neueste Zeit im Andenken seiner Landsleute lebendig erhalten. Man kann diese Bevorzugung, welche ihm vor anderen trefflichen, aber beinahe in Vergessenheit gerathenen Dichtern zu Theil geworden ist, nicht ganz gerecht nennen. Montalvan's Dramen haben zwar ihre Vorzüge, jedoch keine so glänzenden und entschie-

denen, daß sie in die Reihe der Schauspiele von erstem Range gestellt werden dürften. Sie sind bald mehr, bald minder der guten Eigenschaften theilhaftig, welche die besseren Werke aus der Blüthenperiode des spanischen Theaters auszeichnen, aber sie heben sich durch keine besondere Trefflichkeit aus der Masse hervor. Man vermißt in ihnen den starken und mächtigen Hauch der Poesie, der die Seele ergreift und unwiderstehlich mit sich fortreißt, die siegreiche Kraft des Genius, die sich unmittelbare Anerkennung erzwingt. Auch war der Geist dieses Autors nicht selbstständig genug, um eine eigne Sphäre zu erschaffen, in welcher er wie in seinem Eigenthum hätte schalten können; er ward vielmehr bald von diesem, bald von jenem Einflusse beherrscht und lieferte mithin Productionen, welche immer, und nicht zu ihrem Vortheil, an fremde Vorbilder erinnern. Seine Werke zeichnen sich daher durch keine individuellen Characterzüge, gewiß wenigstens durch keine von der lobenswerthen Art aus, und es läßt sich kaum eine andere Eigenthümlichkeit angeben, an der sie zu erkennen wären, als die fade und gespreizte Geschwätzigkeit, der rhetorisch aufgeputzte Styl bei innerer Leerheit.

Das Vorbild, welches Montalvan mehrentheils nachgeahmt hat, ist offenbar Lope de Vega. Aber hätte er diesem nur mit Ernst und Eifer nachgestrebt! Hätte er, im vollen Bewußtsein der Trefflichkeiten seines Musters, sich besonders diese anzueignen gesucht! Hätte er die eigenen Gaben durch treuen Fleiß und sorgfältige Pflege auszubilden getrachtet und sich namentlich bemüht, seinen Werken mit Aufwendung aller seiner Kräfte jene Abrundung und Kunstvollendung zu geben, die Lope de Vega wie im Fluge

zu erhaschen vermochte! Aber nichts von allem Diesem läßt sich dem Montalvan nachrühmen. Er schätzte, wie es scheint, das Verdienst des großen Meisters mehr nach der Quantität, als nach der Qualität seiner Werke und glaubte, ihm an Dichtergröße nahe zu kommen, wenn er in der Schnelligkeit der Composition mit ihm wetteiferte. Aber nur dem „Wunder der Natur" war es gegeben, Polygraph und Dichter im höchsten Sinne zugleich zu sein; jeder Andere, der sich nach Aehnlichem gelüsten ließ, mußte Monstrositäten erzeugen — und Montalvan ist diesem Schicksal in der Mehrzahl seiner Werke nicht entgangen. Freilich findet sich Einiges von ihm, was mehr Achtung in Anspruch nimmt — allein diese reiflicher überlegten und sorgfältiger ausgeführten Arbeiten gehören bei ihm zu den Ausnahmen und man thut ihm schwerlich Unrecht, wenn man behauptet, er habe mehrentheils auf's Gerathewohl hin gedichtet, ohne alles Streben, seine Kräfte zu concentriren, ohne allen Sinn für künstlerische Ausbildung. Denn den meisten seiner Schauspiele gebricht es ganz und gar an einem inneren Halt; sie bestehen aus einer Menge verschiedenartiger Auftritte, welche die Aufmerksamkeit an sich zwar fesseln, aber sie auf kein bestimmtes Ziel hinlenken und daher nur einen ganz unbestimmten und schwankenden Totaleindruck hinterlassen. Von einer eigentlichen poetischen Composition ist dabei gar nicht die Rede; Alles, was der Feder des Comödienschreibers auf ihrem eilfertigen Laufe in den Weg kommt, wird in das Stück aufgenommen, ohne Rücksicht, ob es zum Ganzen passe, oder nicht. Man kann diese Versündigung an der Würde der Poesie nicht scharf genug tadeln. Ueberdies fehlte es dem Montalvan an der Ener-

gie des Geistes, welche jeden Gegenstand lebendig auffaßt und bis in die Tiefe durchdringt, an dem poetischen Takt, der an allen Erscheinungen nur das hervorhebt, was der Aufmerksamkeit des Dichters werth ist; das ganz Triviale und Abgeschmackte wird mit derselben Ausführlichkeit behandelt, wie das Bedeutungsvollste; an die Stelle des wahren und treffenden Witzes tritt eine flache, geistlose Witzelei. Derselbe Mangel an Haltung, den die ganze Composition bekundet, zeigt sich denn auch in der Sprache, welche matt, wie mit gebrochenen Kräften, einherschleicht und den Mangel an innerer Würde schlecht durch eine pomphafte Phraseologie zu verdecken strebt.

Dieses allgemeine Urtheil, welches sich auf die Lesung von mehr als dreißig Schauspielen des Montalvan gründet, noch im Einzelnen zu bewahrheiten, möge uns erlassen werden; denn wenn es schon im Allgemeinen unerfreulich ist, sich lange bei Mittelmäßigkeiten aufzuhalten, so fühlt man auf einem Gebiete, wo noch so viel Treffliches unsere Aufmerksamkeit fordert, am allerwenigsten Neigung dazu. Wir begnügen uns deshalb, die Stücke zu betrachten, in denen Montalvan sich über sich selbst, wenn auch nicht zu der Höhe der vorzüglicheren spanischen Theaterdichter, erhoben hat, und unter den schwächeren nur einige, welche in irgend einer Hinsicht Bemerkenswerthes darbieten, namhaft zu machen.

In **Los Amantes de Teruel** ist ein Stoff behandelt, den schon Andres Rey de Artieda auf die Bühne gebracht hatte und der weiter von Vicente Suarez und von einem anonymen Dichter (im zweiten Bande der Comödien des Tirso de Molina) dramatisirt worden ist. Unter diesen

verschiedenen Bearbeitungen scheint uns die des Anonymus die vorzüglichste zu sein; aber die des Montalvan ist am berühmtesten geworden und allein auf der Bühne geblieben. Die zum Grunde liegende Begebenheit hat sich zur Zeit Karl's V. in der Aragonesischen Stadt Teruel zugetragen. Don Diego, ein edler, aber unbemittelter Jüngling, liebt die Doña Isabel, Tochter des reichen Don Pedro, auf's zärtlichste und sieht seine Liebe erwiedert, hat aber in Don Fernando einen Nebenbuhler, der von dem Vater des Mädchens bevorzugt wird und sich in seinen Absichten von Elena, einer Nichte des Hauses, unterstützt findet. Diese nämlich liebt selbst den Diego und bemüht sich deshalb, dem Letzteren jede Aussicht auf Isabella zu rauben. Diego wirbt, nach langen Zagen, bei D. Pedro um die Hand der Geliebten, wird anfänglich zurückgewiesen, erhält aber zuletzt, da er seiner Leidenschaft die feurigsten Worte zu leihen weiß, das Versprechen, daß Isabella während einer Zeit von drei Jahren und drei Tagen frei bleiben solle; wenn es ihm in dieser Frist gelinge, sich Reichthum zu erwerben, so stehe der gewünschten Verbindung nichts im Wege. Der Jüngling tritt in Kriegsdienste, um unter den Fahnen Karl's V. sein Glück zu versuchen; er macht die Expedition nach Tunis und die Kriegszüge in Italien mit und vollbringt Wunder der Tapferkeit, sieht sich jedoch für seine Thaten schlecht belohnt; die trübe Stimmung, in die er hierdurch geräth, wird noch durch den gänzlichen Mangel an Nachrichten von seiner Geliebten vermehrt. Schon sind die drei Jahre fast verflossen und er macht sich gefaßt, so arm, wie er sie verlassen, in seine Heimath zurückzukehren, als ihm endlich vom Kaiser selbst die gehoffte Belohnung

zu Theil wird. Inzwischen hat Isabella ihren Geliebten nicht vergessen; aber alle Briefe von ihr und an sie sind von der verrätherischen Elena aufgefangen worden. Die Treulosigkeit der Letzteren geht zuletzt so weit, daß sie einen aus Italien zurückgekehrten Soldaten besticht, eine falsche Nachricht von Diego's Tode zu verbreiten. Nun stellt sich der frühere Bewerber, Fernando, wieder ein. Isabella betrauert den Geliebten auf's tiefste, muß aber, da die Frist abgelaufen ist, dem Willen des Vaters Folge leisten und reicht, mit gebrochenem Herzen, dem Fernando ihre Hand. Eben ist die Hochzeit gefeiert worden — da kehrt der Todtgeglaubte zurück; unüberwindliche Hindernisse haben seine Ankunft über die bestimmte Zeit hinaus verzögert; das Wiedersehen ist schrecklich; Diego, der sich die Geliebte für immer entrissen sieht, gibt sich selbst den Tod, und Isabella sinkt, von der Gewalt des Schmerzes überwältigt, sterbend neben der Leiche ihres Jugendfreundes nieder, den sie noch mit ihren letzten Worten für ihren wahren Gatten erklärt. Diese Geschichte ist wohl in jeder, nur nicht ganz schlechten, Behandlung sicher, Theilnahme und Rührung zu erwecken, und Montalvan hat es in einzelnen, von Gluth und Leidenschaft erfüllten Scenen verstanden, die Sympathie mächtig in Anspruch zu nehmen, weshalb seinem Stücke eine bedeutende Wirkung gesichert bleibt; aber die Disposition des Ganzen ist äußerst mangelhaft und ohne Ebenmaß der Theile; die Handlung wird nicht straff genug zusammengehalten und in der Sprache kommen die schon gerügten Fehler des Dichters mehr als ein Mal auf grelle Art zum Vorschein.

La doncella de labor ist ein nicht übel erfundenes

Intriguenspiel, bei dem man es freilich mit der Wahrscheinlichkeit nicht sehr genau nehmen darf. Doña Isabel de Arellano, eine junge Dame aus der Provinz, hat bei'm bloßen Anblick des D. Diego de Vargas eine lebhafte Neigung für diesen gefaßt. Um ihn näher kennen zu lernen und zugleich zu prüfen, ob er ihrer Liebe werth und ein Mann von Muth und Entschlossenheit sei, ersinnt sie eine List. Sie gibt sich für eine verheirathete Dame aus, die von ihrem eifersüchtigen Gemahl verfolgt werde, und dringt verschleiert in das Zimmer des D. Diego, dessen Hülfe sie anspricht und den sie bittet, ihr momentan eine Freistatt in seinem Hause zu gönnen. Der Jüngling gewährt auf der Stelle, was die Ritterpflicht in solchen Fällen gebietet, und überreicht ihr, als er durch andere Angelegenheiten abgerufen wird, die Schlüssel seines Hauses, zum Zeichen, daß sie dort wie in ihrem Eigenthum schalten könne. Diego unterhält ein Liebesverhältniß mit einer anderen Schönen, der Doña Elvira, mit welcher er in der nächsten Scene ein Stelldichein im Prado hat; die Unterhaltung ist gerade dieses Mal besonders lebhaft und Elvira will desbalb den Geliebten noch in seine Wohnung begleiten; dieser kommt hierdurch in Verlegenheit, indem er seines Gastes gedenkt, weiß das Anerbieten geschickt abzulehnen und kehrt allein nach Hause. Kaum ist er hier eingetreten und hat ein Paar Worte mit seiner Schutzbefohlenen gewechselt, als er von Elviren, welche Argwohn geschöpft hat, überrascht wird; die Letztere geräth bei'm Anblick der Fremden in den heftigsten Affekt und erregt ihrerseits wieder die heftigste Eifersucht der Isabel. Mit diesem Imbroglio, das noch durch andere Vorkommenheiten

erhöht wird, schließt der erste Akt. Im zweiten sehen wir Isabel in einer seltsamen Verkleidung; sie ist auf den Einfall gerathen, sich als Nähmädchen bei Elviren zu verdingen, indem sie auf diese Art den Zwiespalt zwischen dem Liebespaar noch zu vergrößern und zugleich Mittel zu finden hofft, den Diego in ihren Netzen zu fangen. Kaum hat sie ihren Dienst angetreten, so bietet sich ihr Gelegenheit, ihre Pläne in's Werk zu setzen. Diego ist mit Elviren wieder ausgesöhnt und kommt, um sie nach seiner Wohnung abzuholen, von wo sie einen festlichen Zug, der dort vorüberkommen soll, ansehen wollen. Kaum hat Isabel dies vernommen, als sie ihre Zofe in Don Diego's Haus schickt (in welches sie durch die ihr überlieferten Schlüssel zu jeder Stunde Eintritt hat), um dort verschleiert und als Dame verkleidet Elvirens Eifersucht von Neuem zu erregen. Der Anschlag gelingt und das Paar geht in heftigem Zwist aus einander. Nun weiß Isabel Diego's Neugier nach der Verschleierten rege zu machen und überbringt ihm Einladungen von dieser. Daß sie nun die Rolle der Letzteren übernimmt und als solche sein Herz fesselt, während sie auf der anderen Seite Elviren immer mehr gegen ihn einnimmt, und daß sie durch diese List endlich an's Ziel ihrer Wünsche gelangt, ist der sich von selbst ergebende weitere Verlauf des Stückes. Um die Unwahrscheinlichkeit, welche nach unseren Begriffen in diesem Verkleiden und doch Unerkanntbleiben liegt, nicht allzu grell zu finden, muß man sich an den Gebrauch des Schleiers erinnern, dessen sich die spanischen Damen bei jeder Gelegenheit auf's geschickteste zu bedienen wissen.

No hay vida como la honra gehört gleichfalls zu

den besseren Schauspielen des Montalvan. Er schrieb dasselbe, nachdem eines seiner Stücke ausgepfiffen worden war, zu seiner Ehrenrettung, und hatte einen so glücklichen Erfolg damit, daß es viele Tage hinter einander auf beiden Theatern mit gleichem Beifall aufgeführt wurde. Der Glanzpunkt des Ganzen ist die Scene, wo D. Carlos, auf dessen Kopf ein Preis gesetzt worden ist, sich selbst der Justiz überliefert, um die ausgesetzte Summe in Empfang zu nehmen, weil er durch sie seine geliebte Gattin aus drückender Armuth zu befreien hofft.

Das Lustspiel **La toquera Vizcaina** enthält viele anziehende Situationen und würde deshalb großes Lob verdienen, wenn diese Situationen nicht durch die Verletzung aller Gesetze der Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit herbeigeführt würden.

In die Reihe der lobenswertheren Arbeiten Montalvan's dürfen ferner **Cumplir con su obligacion**, **Ser prudente y ser sufrido**, **Como a padre y como a rey** und **La mas constante muger** gestellt werden. Seine übrigen Comödien, so weit wir dieselben kennen, stehen auf einer weit tieferen Stufe. Sein D. Carlos (das Stück führt den Titel **El segundo Seneca de España**, womit Philipp II. gemeint ist) darf neben dem des Enciso gar nicht genannt werden. **De un castigo dos venganzas** ist eine dramatisirte Mordgeschichte von widriger Härte und Rohheit der Behandlung; das schauderhafte Factum, welches zu Grunde liegt, hatte sich in demselben Jahre, in welchem es auf die Bühne gebracht wurde, zu Lissabon ereignet. **La puerta Macarena**, in zwei Theilen, hat die tragische Geschichte der Blanca von Bourbon zum

Gegenstand, geht aber allzu sehr in die Breite aus einander und gewinnt dem ergiebigen Stoffe nicht den Ertrag ab, der aus ihm hätte gezogen werden können. **El divino Nazareno Sanson** und **Palmerin de Oliva** sind zwei Spektakelstücke, in welchen die Maschinerien die Hauptrolle spielen.

Montalvan's Auto **El Polifemo** verdient wegen seiner Wunderlichkeit eine Erwähnung. Ulysses muß darin den Heiland bedeuten, Polyphem den Teufel, Galathea die Seele. Von vier Cyklopen ist der erste der Judaismus, der zweite die Gottesverachtung, der dritte der Betrug oder Judas Ischarioth, der vierte das natürliche Gesetz.

Tirso de Molina [185]).

Poetische Werke, die einen hohen Genuß gewähren, erregen natürlich den Wunsch, auch über die Lebensverhältnisse ihrer Verfasser Näheres zu erfahren; so auch die Comödien, die unter dem Namen Tirso de Molina auf uns gekommen sind; aber leider haben wir nur sehr dürftige biographische Nachrichten über den großen Dichter, der diese bewundernswerthen Werke zu schaffen vermochte. Sein wahrer Name war Gabriel Tellez, sein Geburtsort Madrid. Ueber sein Leben bis zum Jahre 1620 findet sich nicht die mindeste Notiz; man weiß aber, daß er um jene Zeit, schon fünfzig Jahre alt, Mönch im Kloster der barmher-

[185]) **Agustin Duran** in der Einleitung zur **Talia española. Madrid, 1834. — Nicolas Antonio. — Montalvan, Para todos. — Hijos ilustres de Madrid.**

zigen Brüder zu Madrid wurde. Hiernach muß er um's Jahr 1570 geboren, also nur wenig jünger als Lope de Vega gewesen sein. Er bekleidete die wichtigsten Stellen in dem genannten Orden, ward Chronist desselben für Neu-Castilien, Doctor der Theologie und endlich 1645 Prior des Klosters Soria, als welcher er 1648 im Alter von achtundsiebzig Jahren gestorben sein soll.

Die Geschäfte, die mit seiner Stellung als Geistlicher verbunden sein mußten, hinderten ihn nicht an der Production zahlreicher literarischer Werke; am größten war seine Fruchtbarkeit im dramatischen Fache; seine Comödien geben an Zahl nur denen Lope's nach. Schon im Jahre 1621 hatte er dreihundert gedichtet[186]) und ohne Zweifel ist er in den übrigen siebenundzwanzig Jahren seines Lebens nicht müßig gewesen; aber verhältnißmäßig nur wenige sind auf unsere Zeit gekommen. Die Sammlung seiner Comödien enthält deren 59, von denen indessen, wie wir sehen werden, nur 51 wirklich von ihm herrühren; 14 andere sind in einzelnen Drucken vorhanden, 3 in der Novellensammlung **los Cigarrales de Toledo** enthalten; außerdem besitzen wir einige Zwischenspiele und **Autos sacramentales** von ihm[187]). Doch würden sorgfältige Nachforschungen gewiß

[186]) So sagt er selbst in den **Cigarrales de Toledo. Madrid, 1621.**

[187]) Jene im zweiten Bande der Comödien, diese in dem **Deleitar aprovechando. Madrid, 1635.** Die ungemein seltene Sammlung von Tirso's Schauspielen, welche sich vollständig in der Bibliothek des Herren Henri Ternaux-Compans befindet und mir durch die Güte ihres Besitzers zu längerer Benutzung überlassen worden ist, muß hier genauer beschrieben werden, da noch kein Bibliograph davon Kunde gegeben hat:

noch durch Auffindung manches verloren geglaubten Stückes, sei es in Manuscript oder altem Druck, belohnt werden.

Parte I. de las Comedias del Maestro Tirso de Molina, publicada por el autor. Madrid, 1627. 4. Wieder gedruckt zu Valencia, 1631.

Palabras y plumas. El Pretendiente al revés. El Arbol del mejor fruto. La Villana de Vallecas. El Melancólico. El mayor desengaño. El Castigo del pensé que, dos partes. La Gallega Mari-Hernandez. Tanto es lo de mas como lo de meno (El Rico avariento). La Celosa de sí misma.

Duran in seiner **Talia española** und nach ihm Ochoa führen eine Ausgabe dieses Theils vom Jahre 1616 an, allein eine solche kann nicht existiren, denn die Comödie **La Villana de Vallecas**, welche sich in dem Bande befindet, ist nicht vor dem Jahre 1620 geschrieben, wie aus einem darin vorkommenden Briefe mit dem Datum „den 25. März 1620" und anderen Anspielungen auf Zeitverhältnisse hervorgeht. Wenn daher wirklich eine Ausgabe mit der Jahreszahl 1616 vorkommt, so muß das Titelblatt unächt sein, was allerdings bei spanischen Büchern nichts Seltenes ist.

Parte II. d. l. C. etc., publicada por el autor. Madrid, 1627. Wieder gedruckt Madrid, 1635.

La Reyna de los Reyes. Amor y celos hacen discretos. Quien habló pagó. Siempre ayuda la verdad. Los Amantes de Teruel. Por el sótano y por el torno. Cautela contra cautela. La Muger por fuerza. El Condenado por desconfiado. Don Alvaro de Luna, dos partes. Esto sí que es negociar.

In der Dedication dieses Bandes an die Madrider Buchhändler-Brüderschaft sagt Tirso: „Ich widme Ihnen von den vorliegenden Comödien vier, welche von mir sind, in meinem Namen, und die übrigen acht in dem' ihrer Verfasser, welche dieselben, ich weiß nicht aus welchen Gründen, vor meiner Thür ausgesetzt haben." Also nur vier von den obigen zwölf Schauspielen sind von unserem Dichter, und es kommt (da Tirso selbst sie nicht näher bezeichnet) darauf an, diese herauszufinden. Ueber zwei derselben kann man nicht zweifelhaft sein; denn **Amor y celos hacen discretos** schließt mit den Worten:

> **Dad animo á vuestro *Tirso***
> **Para que despacio os sirva,**

Bevor wir uns zur Betrachtung von Tirso's dichterischen Werken wenden, mag hier eine Stelle aus seinen

und Por el sótano y por el torno mit folgenden:

Esto sirva
De entretener solamente;
No porque haya estas malicias,
Que por el sótano y torno
Tirso escribe, mas no afirma.

Das dritte ist ohne Zweifel Esto si que es negociar, eine Umarbeitung und Verbesserung des Melancólico, welcher im ersten Bande steht; und für das vierte halten wir El Condenado por desconfiado, ein Stück, auf das wir zurückkommen werden.

Auch die übrigen acht Comödien dieses Bandes haben sämmtlich viel Verdienst. La muger por fuerza ist ganz in der Manier unseres Tirso und jedenfalls von einem sehr talentvollen Dichter, der die Weise seines berühmten Zeitgenossen auf die geschickteste Art nachzubilden verstand. Cautela contra cautela ist später von Moreto in El mejor amigo el Rey, und Siempre ayuda la verdad von Matos Fragoso in Veer y creer copirt worden. Von den Amantes de Teruel haben wir schon beiläufig gesprochen. La Reyna de los Reyes feiert den Sieg des Christenthums über den Mohammedanismus in der Einnahme Sevilla's durch Ferdinand den Heiligen.

Parte III. d. l. C. etc., publicada por Francisco Lucas de Avila, sobrino del autor. Tortosa, 1634. Wieder gedruckt Madrid, 1652.

Del enemigo el primer consejo. No hay peor sordo que el que no quiere oir. La mejor espigadera. Averiguelo Vargas. La éleccion por la virtud. Ventura te dé Dios, hijo. La prudencia en la muger. La Venganza de Tamar. La Villana de la Sagra. El amor y la amistad. La fingida Arcadia. La Huerta de Juan Fernandez.

Parte IV. Madrid, 1635.

Privar contra su gusto. Celos con celos se curan. La muger que manda en casa. Antona Garcia. El amor médico. Doña Beatriz de Silva. Todo es dar en una cosa. Las Amazonas en las Indias. La lealtad contra la envidia. La Peña de Francia. Santo y sastre. Don Gil de las calzas verdes.

Cigarrales de Toledo eingeschaltet werden, in welcher er eines seiner Stücke (**El vergonzoso en palacio**) und beiläufig sein ganzes dramatisches System vertheidigt. Es wird hier supponirt, die genannte Comödie werde vor einer kleinen Gesellschaft aufgeführt. Nach Beendigung der Darstellung tauschen die Zuschauer ihre Ansichten und Urtheile über das Gesehene aus. Die Stelle lautet wie folgt:

„Die angenehme Spannung, welche die Comödie erregte, die Geschicklichkeit der Schauspieler und der Wechsel verschiedenartiger Vorfälle ließen die Zeit so kurz erscheinen, daß man, obgleich die Vorstellung an drei Stunden gedauert hatte, doch nichts an ihr zu tadeln fand, als ihre Kürze. Dies war wenigstens das Urtheil der Vorurtheilsfreien, ich meine derer, welche der Aufführung mehr in der Absicht beiwohnten, sich eine poetische Unterhaltung zu verschaffen, als in der, sie zu tadeln. Die Drohnen, welche

Parte V. Madrid, 1636.

Amar por arte mayor. Escarmientos para el cuerdo. Los Lagos de San Vicente. El Aquiles. Marta la piadosa. Quien no cae no se levanta La República al revés. Vida y muerte de Herodes La Dama del olivar. Santa Juana, dos partes.

In den **Cigarrales de Toledo** stehen **El Vergonzoso en palacio, Como han de ser los amigos** und **El Celoso prudente.**

In einzelnen Drucken finden sich noch folgende Comödien von Tirso de Molina:

El Caballero de gracia. El Cobarde mas valiente. Amar por señas. El Burlador de Sevilla. Desde Toledo a Madrid. La Firmeza en la hermosura. El honroso atrevimiento. La Joya de las montañas (Santa Orosia). Quien da luego da dos vezes. Los Balcones de Madrid. La Ventura con el nombre. La Condesa vandolera. Las Quinas de Portugal.

selbst nicht zu arbeiten verstehen, sondern die kunstfleißigen Bienen bestehlen, konnten freilich nicht von ihrer Natur lassen, und senkten ihre Stacheln unter boshaftem Gesumme in die köstlichen Honigscheiben des Genie's. Der Eine sagte, das Stück sei übermäßig lang, der Andere nannte es unschicklich. Ein pedantischer Historiker sagte, der Dichter verdiene Züchtigung, weil er, gegen die Wahrheit der portugiesischen Geschichte, den Herzog Pedro von Coimbra zu einem Schäfer gemacht habe, ihn, der doch in einer Schlacht gegen seinen Vetter, den König D. Alonso, geblieben sei und keine Nachkommenschaft hinterlassen habe; es sei eine Beleidigung für das Haus Avero und dessen großen Herzog, daß die Töchter des Letzteren als ausgelassene Mädchen geschildert würden, welche gegen alle Gesetze des Anstandes ihren abgelegenen Garten zum Schauplatz ihrer Zügellosigkeit machten. Als ob die Freiheit Apollo's sich nach der historischen Genauigkeit beschränken müßte und nicht auf wahrer historischer Grundlage ein Gebäude der Dichtung aufrichten könnte! Es fehlte indessen nicht an Vertheidigern des abwesenden Dichters, welche seine Ehre retteten und die Argumente der neidischen Tadler zu Boden schlugen, obgleich verstockte Geister, die in ihre eigne Meinung verliebt sind und ihren Scharfsinn mehr im Tadeln fremder Werke, als in eignen Productionen bekunden, sich niemals für überwunden bekennen. „Unter den vielen Ungereimtheiten (sagte ein solcher anmaßender Kritiker) hat es mich am meisten verdrossen, zu sehen, mit welcher Frechheit der Dichter die Gränzen und Gesetze übersprungen hat, welche die ersten Erfinder der Comödie für diese Dichtungsart festgestellt haben; denn während

diese eine Handlung erfordert, welche in höchstens vierundzwanzig Stunden abläuft und wobei wir uns nicht vom Fleck zu bewegen brauchen, so hat er in sein Stück mindestens anderthalb, mit Liebesbegebenheiten angefüllte, Monate gepfropft; und selbst diese Zeit ist noch zu kurz, als daß sich eine Dame von Rang und Bildung in derselben so blindlings in einen Hirten verlieben, ihn zu ihrem Secretair machen und ihm durch Räthsel ihren Willen zu verstehen geben sollte. Und zuletzt geht sie gar so weit, ihren guten Ruf durch den zügellosen Verkehr mit einem Manne zu gefährden, dessen Wappenschild, wie sie Beide glauben, eine Bauernsandale, dessen Stammgut eine Hütte ist, und dessen Vasallen in einer ärmlichen Heerde von Kühen und Ziegen bestehen..... Ferner begreife ich nicht, mit welchem Rechte ein Stück, in welchem Herzoge und Grafen auftreten, den Namen Comödie in Anspruch nehmen kann, da in dieser Classe von Schauspielen doch höchstens Bürger, Patricier und Frauen aus den Mittelständen zulässig sind." — Der boshafte Redner wollte noch weiter fortsprechen, als ihn Don Alejo unterbrach und ihm folgender Maßen antwortete: „Ich kann Euch in dem, was Ihr gesagt habt, nicht Recht geben; denn abgesehen davon, daß die Höflichkeit dem Gaste die Verpflichtung auferlegt, von den ihm vorgesetzten Gerichten, wie schlecht bereitet sie auch sein mögen, nichts Uebles zu sagen: so hat die vorliegende Comödie die heut zu Tage geltenden Gesetze beobachtet; und nach meiner Ansicht (die ich mit allen Vorurtheilsfreien gemein habe) haben die Schauspiele, welche gegenwärtig in unserem Spanien aufgeführt werden, einen bedeutenden Vorzug vor den antiken, obgleich sie sich von den Vorschriften ihrer ersten Erfinder

entfernen. Wenn Diese festsetzten, daß eine Comödie nur solche Handlungen vorstellen solle, welche möglicher Weise in einem Zeitraum von vierundzwanzig Stunden geschehen können: was kann es da für einen größeren Uebelstand geben, als daß ein Liebhaber, der bei Verstande ist, sich in einer so kurzen Frist in eine gleichfalls vernünftige Dame verlieben, um sie werben, ihr Beweise seiner Zärtlichkeit geben und es endlich, ohne daß auch nur ein Tag verginge, dahin bringen soll, daß die Liebe, die erst am Morgen begonnen, am Abend mit einer Hochzeit endigt? Ist da der nöthige Raum vorhanden, um darzustellen, wie Einer eifersüchtig wird, in Verzweiflung geräth, sich mit Hoffnungen tröstet, kurz, um alle jene Affekte und Vorfälle zu schildern, ohne welche die Liebe ein leeres Wort ist? Diese Uebelstände sind nach dem Urtheil aller Menschen von auch nur mäßigem Verstande größer als diejenigen, welche daraus hervorgehen, daß die Zuschauer, ohne sich vom Flecke zu bewegen, Dinge sehen und hören, die an vielen Tagen vorgefallen sind. Denn so wie derjenige, der eine Geschichte von wenigen Seiten liest, sich über Begebenheiten unterrichtet, die sich in langen Zeitläuften und an verschiedenen Orten ereignet haben: ebenso muß auch die Comödie, welche ein Bild und eine Darstellung dessen ist, was ihren Inhalt ausmacht, bei Schilderung der Begebenheiten zweier Liebenden alles das, was dabei vorfallen kann, auf's lebhafteste ausmalen; und da es unwahrscheinlich ist, daß sich alle diese Vorfälle an einem Tage ereignen, so muß sie die benöthigte längere Zeitfrist erdichten. Nicht mit Unrecht hat man die Poesie die „lebendige Malerei" genannt, weil sie die todte nach

ahmt; da der Pinsel nun auf dem engen Raume von anderthalb Ellen Leinwand weite Entfernungen darstellt, welche das Auge mit dem Schein der Wahrheit täuschen, so muß man auch der Feder dasselbe Vorrecht zugestehen, um so mehr, als diese ungleich ausdrucksvoller ist, als jener, indem articulirte Sylben besser zu verstehen sind, als stumme Bilder, welche ihre Gedanken nur durch Zeichen kund geben. Und wenn Ihr mir einwendet, daß wir, bei Strafe, für anmaßend und undankbar gehalten zu werden, den Vorschriften der ersten Erfinder der Comödie Folge leisten müßten, so erwidere ich Euch, daß wir diesen zwar Verehrung schulden insofern sie die Schwierigkeiten überwunden haben, mit welchen die Anfänge aller Dinge verbunden sind, daß wir indessen ihre Erfindung vervollkommnen müssen, und zwar so, daß die Substanz dieselbe bleibt, die Behandlungsweise aber verändert und nach den Lehren der Erfahrung verbessert wird. Das wäre mir hübsch, wenn die Tonkünstler deshalb, weil der erste Musiker die Harmonie der Töne an dem Hämmern eines Ambosses studirt hat, noch heutiges Tages die Instrumente des Vulcan gebrauchen müßten, und Tadel verdienten, weil sie die Harfe mit Saiten bespannt und hierdurch die anfängliche Mangelhaftigkeit zur Vollkommenheit geführt haben! Darin unterscheidet sich die Kunst von der Natur, daß dasjenige, was diese seit der Schöpfung festgestellt hat, unveränderlich bleibt, wie denn der Birnbaum immer Birnen, die Steineiche immer ihre rohe Frucht hervorbringt (obgleich auch hier die Verschiedenheit des Bodens und des Clima's Abweichungen veranlaßt, und der Gärtner durch Pfropfen aus zwei Gattungen eine dritte erzeugen kann),

während in der Kunst, deren Wesen in der veränderlichen Beschaffenheit der Menschen wurzelt, der Gebrauch Umwandlungen hervorruft, welche deren ganzes Sein betreffen. Wie kann man sich daher darüber wundern, wenn die Comödie die Gesetze ihrer Vorfahren überschreitet und, nach Analogie der Natur und der Kunst, das Komische auf das Tragische pfropft, indem sie diese beiden entgegengesetzten Dichtgattungen zu einer angenehmen Mischung vereinigt, in welcher bald die ernsthaften Personen der einen, bald die scherzhaften und lächerlichen der anderen zum Vorschein kommen? Ueberdies, wenn in Griechenland die Trefflichkeit des Aeschylus und Menander, bei den Römern die des Seneca und Terenz hinreichte, um jene Gesetze festzustellen, auf welche so stark gepocht wird, so übertrifft die Vorzüglichkeit unseres spanischen Lope de Vega (der Zierde des Manzanares, des Tullius von Castilien, des Phönix unserer Nation) jene sowohl in der Quantität als in der Qualität seiner nie genug gekannten, obgleich wohl beneideten und bissig beurtheilten Schriften so weit, daß diese Autorität wohl ausreicht, um die Satzungen Jener umzustoßen. Und da er die Comödie zu der Vollkommenheit und feinen Ausbildung gebracht hat, in welcher wir sie jetzt sehen, so brauchen wir bei keinem Anderen in die Schule zu gehen; und wir, die wir uns rühmen dürfen, seine Schüler zu sein, müssen uns glücklich preisen, einen solchen Lehrer zu haben, und seine Dichtweise beständig gegen ihre leidenschaftlichen Angreifer vertheidigen. Denn wenn er an vielen Stellen seiner Schriften sagt, daß er von den Vorschriften der Alten nur aus Nachgiebigkeit gegen den Geschmack der Menge abgewichen sei, so thut er das nur

aus natürlicher Bescheidenheit, damit die Bosheit Unwissender dasjenige, was Streben nach Vollkommenheit ist, nicht für Arroganz ausgebe. Uns aber, die wir seine Anhänger sind, geziemt es aus den angeführten Gründen und aus anderen, die ich Sinne behalte, ihn als den Reformator der neueren Comödie und die letztere als die schönere und unterhaltendere in Ehren zu halten."

Ohne Zweifel enthält das Obige die geistvollste und beredteste Apologie der nationalen Schauspielform, welche in Spanien (wo die Praxis die Theorie so weit überflügelt hatte) laut geworden ist, und zugleich eine ausreichende Antwort auf die Angriffe des Figueroa, Villegas und anderer Classicisten.

Wir gehen von Tirso's theoretischen Aussprüchen zu dessen dramatischen Werken selbst über. Es ist schon gesagt worden, daß von letzteren nicht einmal der vierte Theil mehr vorhanden ist. Aber wenngleich wir es beklagen müssen, daß so viele Werke des reichen Meisters untergegangen sind, so besitzen wir doch selbst in dem Rest derselben noch mehr des Trefflichen, als die schwächere Productionskraft mancher berühmteren Dichter hervorzubringen vermochte, und übergenug, um von dieser unerschöpflichen Erfindungsgabe zum Erstaunen hingerissen zu werden; ja der Ueberfluß und die Mannigfaltigkeit dieser Stücke ist so groß, daß die Aufgabe, sie nur einiger Maßen erschöpfend zu charakterisiren, eine der schwierigsten wird. Tirso ist ein Zauberer, der die verschiedensten Gestalten anzunehmen weiß; kaum glaubt man seine Physiognomie erfaßt zu haben, so zeigt er sich schon wieder ein anderer; der Glanz seiner Poesie wechselt im buntesten Farbenspiel, und spottet

aller Bemühungen, ihn im Spiegel einer Schilderung aufzufangen. Und nicht minder schwer wird hier das Amt der Kritik; denn selbst die einzelnen Fehler, die sich nicht wegläugnen lassen, sind hier von so blendendem Schimmer der Dichtkunst umkleidet, daß man alle Besonnenheit nöthig hat, um nicht bloß in Ausdrücken uneingeschränkter Bewunderung von diesen Dramen zu sprechen. Tirso's Theater gleicht jenem Wunderlande, das uns von romantischen Dichtern geschildert wird, wo berauschende Düfte und zauberische Klänge des Wanderers Herz und Sinn gefangen nehmen, wo tausend sich schlängelnde Wege ihn bald durch üppige Gärten, bald durch anmuthige Thäler, bald an schwindelerregenden Abgründen vorbei auf himmelhohe Berge führen; wo aus den Klüften die neckischen Stimmen der Gnomen erschallen, Elfen durch die Lüfte schweben und der sonnige Himmel der Poesie selbst über Irrgänge und unebne Pfade sein reizendes Licht breitet. Und fürwahr, sehr kalt muß der Kritiker sein, der nicht den Wunsch empfindet, sich ganz und ungestört dem Genuß dieser schönen Gedichte hinzugeben; wenig empfänglich für wahre Poesie, wer nicht zu begreifen vermag, wie das, was nach stereotypen Regeln für fehlerhaft gilt, als nothwendiger Theil eines großen Organismus und hervorgegangen aus einem genialen Dichtergeist, zu relativem Vorzug werden kann.

Aber suchen wir von Form und Geist dieser originellen Werke eine Vorstellung zu geben und die vorzüglichsten derselben namhaft zu machen; hüten wir uns jedoch, die hergebrachte Terminologie auf dieselben anwenden zu wollen; sie würde kaum zu ihrer Bezeichnung

ausreichen. Die Mehrzahl von Tirso's Stücken gehört in's Bereich der komischen Dichtung; wenn einige sich füglich als „Intriguenstücke“ aufführen lassen, so spotten andere jeder besondern Benennung, wenn man nicht so viele Namen erfinden will, als Stücke vorhanden sind. Der allgemeine Name „Lustspiel“ mag, eben wegen seiner Allgemeinheit, noch immer als der ausreichendste gelten. Und diese Lustspiele gehören wohl zu den reizendsten, die je gedichtet worden; aber demjenigen, der nur kennt, was bei uns mit diesem Namen bezeichnet wird, läßt sich schwerlich ein auch nur schwacher Begriff von denselben geben, so unendlich groß ist die Kluft, welche zwischen beiden liegt. — Wenn alle spanischen Lustspiele jener Zeit in ihrer äußern Form einander ähnlich sehen, wenn gewisse Wendungen und Ausdrucksweisen, wenn die Vorzüge sinnreicher Erfindung und Verwicklung, glänzender Darstellung und dichterischer Sprache den meisten derselben gemeinsam sind, so nehmen die des Tirso de Molina zwar an allem diesem, und an den letztern Eigenschaften in eminentem Grade, Theil; allein der Genius dieses Dichters hat ihnen auch schon äußerlich ein ganz eigenthümliches Gepräge aufgedrückt, das sie von allen übrigen unterscheidet. Dahin gehört, was zuerst in die Augen fällt, eine überaus große Meisterhaftigkeit der Diction und Versification. Kein Dichter hat wohl je seine Sprache mit genialerer Kühnheit beherrscht und gehandhabt; Tirso macht die Sprache gleichsam zum Stoff, aus dem er die wunderwürdigsten Gestalten schafft, spielt, ohne doch je in Tändelei zu verfallen, mit ihren Formen und Wendungen, weiß ihr ungeahnte und immer neue Schönheiten zu entlocken und die Schwierig-

keiten des Reims auf so überraschende Weise zu bewältigen, daß er unumschränkter Gebieter des herrlichen castilianischen Idioms zu sein scheint. Und wäre der Inhalt, den dies prächtige Gefäß umschließt, auch minder gehaltvoll, als er ist, man würde den Sprachkünstler bewundern müssen, der, wie ein Tonmeister, uns auf den Wellen seiner wundervollen Diction in das Reich des ewigen Wohllauts trägt. Namentlich ist noch die Natürlichkeit seines Ausdrucks zu rühmen, und daß er sich von den damals um sich greifenden Modefehlern des Schwulstes und der Ziererei völlig frei hält. — Ein zweiter sehr bemerkbar hervortretender Charakterzug dieser Stücke ist die sprudelnde, an Uebermuth gränzende Laune, die sich in einzelnen Einfällen sowohl als in der Composition des Ganzen offenbart. Aber wie verschieden ist Tirso's immer poetischer Witz von dem nüchternen Geschöpfe, das bei uns so genannt wird! Wie Bienen durch Rosenbüsche, schwärmt er durch die Blumengärten der üppigsten Dichtung; er hat zwar Stacheln, wie sie, aber auch ihren Honig. Er schont weder die Mächte des Himmels noch der Erde, aber alle Wunden, die er schlägt, heilt der süße Balsam der Poesie. Die Kühnheit seiner Ausfälle auf die Großen der Erde, auf Hof und Hofleute, auf Geistliche und Mönche ist einzig in der spanischen Literatur, und man erstaunt über die Freiheit der Bühne, auf der diese Satiren in einer Zeit, als die Macht der Inquisition auf ihrer Höhe stand, laut werden durften. Die Verwunderung wächst, wenn man bedenkt, daß ihr Urheber selbst eine bedeutende geistliche Stelle bekleidete. Bei aller ihrer Schärfe jedoch sind diese epigrammatischen Stellen mit einer solchen scheinbaren Gutmüthigkeit vorgetragen, durch die wohllau-

tendsten, von einem leichten Anhauch von Ironie überflogenen, Verse in ein so reizendes Gewand gehüllt, daß wohl die Angegriffenen selbst in das Lachen des barmherzigen Ordensbruders einstimmten.

Schon aus dem Angedeuteten läßt sich vermuthen, daß die Rolle des Spaßmachers bei Tirso vorzüglich reich mit Laune ausgestattet sein werde; und wirklich möchten seine Graziosos leicht die vorzüglichsten des ganzen spanischen Theaters sein; ihr Charakter, ihre Einfälle, die komischen Lagen, in die er sie zu bringen weiß, das Alles ist mit reichem Humor gesättigt und sinkt nur äußerst selten aus der Region des feinern Scherzes in die der Possenreißerei hinab. Dabei ist diese Figur nie so stereotyp wie bei vielen Dramatikern jener Zeit, sondern nimmt in den verschiedenen Stücken verschiedene Nüancen an. Bei dieser besondern Begabung des Dichters, muß es ihm um so höher angerechnet werden, daß er sich der zur allgemeinen Gewohnheit gewordenen Einführung dieser Rolle in alle Stücke enthielt, wo sie seinem Plane eher hindernd als förderlich schien, z. B. in **Amar por razon de estado.**

Tirso's Hang zur Satire gibt sich zum Theil schon in den Titeln seiner Comödien kund; er nannte nämlich einige derselben „unberühmte" (**Comedia sin fama**), ein Ausfall auf die Theaterdirectoren und Buchhändler, welche alle Stücke selbst mittelmäßiger Autoren als **famosas** ausposaunten.

Seinen Uebermuth hat der Dichter nicht selten auch auf die Leitung des Plans seiner Stücke übertragen, und ihn oft so weit getrieben, daß er mit der Poesie, dem Publicum, ja sich selbst nur ein launiges Spiel zu treiben

scheint. Er besaß, wie Wenige, die Fähigkeit, sinnreiche und originelle Erfindungen zu erdenken, und hat in manchen Comödien die glückliche Anlage mit dem berechnendsten Verstande in der consequentesten Entwicklung bis zu Ende durchgeführt. Aber nicht selten wandelt ihn mitten im folgerichtigen Entspinnen seines Planes die Lust an, seinen eignen wohlgefügten Bau zu zerstören. Lachend reißt er ein, was er geschaffen; man will beklagen, daß es geschehen, aber schon hat Tirso wie mit einem Zauberschlage ein neues Gebäude, noch schöner als das alte, aufgeführt; er reißt uns durch Scenen, eine immer noch reizender als die andere, von Vergnügen zu Vergnügen, von Ueberraschung zu Ueberaschung, und wir können ihm, statt zu grollen, nur Dank wissen für den Genuß, den er uns bereitet. So nimmt dieser Dichter es denn meistens auch mit der Wahrscheinlichkeit nicht sehr genau, ja er spottet ihrer, führt, mit einer gewissen Willkühr, unvorbereitete Scenen herbei, und baut, gleich wuuderbaren Wolkenbildungen, die seltsamsten Erfindungen in die Luft; aber was er schafft glänzt in so strahlendem Zauberlichte, die Situationen sind so spannend und überraschend, die scherzhafte Anmuth, die über das Ganze hingehaucht ist, wirkt so hinreißend, daß wir, geblendet von so mannigfacher Schönheit, gar nicht forschen, wie und woher das Alles entstanden, und nur dem Dichter danken, der uns so süß zu täuschen wußte. Tirso ist ein Wunderthäter, der uns zwingen kann, selbst Unglaubliches zu glauben; ehe wir noch überlegen können, sehen wir uns in seinen magischen Netzen gefangen und in's Feenland seiner Dichtung fortgeführt.

Aehnliche Willkühr zeigt sich zum Theil in seiner Zeichnung der Charaktere. Nicht daß ihm die Fähigkeit mangelte, sie mit Sicherheit zu entwerfen und folgerichtig durchzuführen; er hat vielmehr, z. B. in **Marta la piadosa**, und **amor y zelos hacen discretos**, Beweise vollendeter Meisterschaft hierin geliefert, und einzelne Belege des psychologischen Scharfblicks, mit dem er das Innerste der Menschenseele durchschaute, finden sich in allen seinen Stücken; allein seine große Vorliebe für interessante Situationen und überraschende Vorfälle verleitet ihn oft, dieselben nicht gehörig aus den handelnden Personen zu motiviren. So legt er diesen auch nicht selten Reden in den Mund, die zwar an sich überaus anmuthig und glänzend sind, aber nicht ganz zur Individualität der Sprechenden stimmen.

Eine besondere Eigenthümlichkeit in den Charakterzeichnungen dieses Autors ist scharfsinnig von Agustin Duran hervorgehoben worden. „Die Männer, — sagt er, — sind bei Tirso immer zaghaft, schwach und Spielbälle des schönen Geschlechts; die Weiber dagegen entschlossen, intriguant und feurig in allen Leidenschaften, die aus Eitelkeit und Stolz hervorgehen. Es scheint, der Dichter hatte die Absicht, die Kälte und Unentschlossenheit Jener mit der Heftigkeit und Entschiedenheit, die er Diesen zuschrieb, zu contrastiren. Er schildert die Weiber stets als beharrlich, ja hartnäckig in Verfolgung einer Intrigue, und läßt sie kein Mittel schonen, um ihren Zweck zu erreichen, wie ungeziemend es auch sei; seine Helden sind aber fast immer schwach, unschlüssig, lau verliebt oder von den Launen einer Dame beherrscht.“ — Dies ist zu viel gesagt wenn es auf alle Stücke Tirso's gehen soll, der zuweilen den Frauen

auch weichere, den Männern kräftigere Züge geliehen hat; allein es trifft einen großen Theil derselben, und scheint auf eine eigenthümliche Anschauungsweise des Dichters vom Wesen des männlichen und weiblichen Charakters überhaupt hinzudeuten.

An diese Bemerkung muß sich eine andere über den moralischen Charakter dieser Productionen reihen. Tirso kennt, wie keine poetischen, so auch keine sittlichen Bedenklichkeiten. Ausschweifende Liebesintriguen, die oft auf den verfänglichsten Wegen wandeln, haben alle spanischen Dramatiker geschildert; man kann anführen, daß sie hierin, wie sie überhaupt nie moralisiren, nur die Sitten ihrer Zeit dargestellt und nicht ihre Billigung derselben ausgesprochen haben; allein das Wohlgefallen, womit sie dergleichen Vorwürfe behandeln, läßt einen andern Schluß ziehen. Wie in einem Drama von Antonio Enriquez Gomez, **Engañar para reynar**, die Lehre ausgesprochen wird, daß zur Erlangung der Herrschaft die gröbsten Betrügereien erlaubt seien, so scheint man damals selbst die zweideutigsten Mittel entschuldigt zu haben, die zur Befriedigung der Leidenschaften, nicht nur der Liebe, sondern auch der Eifersucht und Rache, dienten; und in Bezug auf die Liebe muß allerdings zugestanden werden, daß hier meistens von Leidenschaft, nicht von Frivolität, die Rede ist. Unser Dichter nun übertrifft in dergleichen Schilderungen alle Uebrigen an Freiheit; er artet zwar nie in grobe Indecenz aus; seine zügellosesten Reden, seine anstößigsten Scenen sind immer mit poetischer Anmuth umkleidet; allein mit wie reizender Naivetät, mit wie scheinbarer Unschuld er auch die verfänglichsten Dinge vorzutragen weiß, so trifft

ihn doch der Vorwurf, den Schleier, der Manches umhüllen muß, zu sehr gelüftet und Situationen auf die Bühne gebracht zu haben, die besser von ihr verbannt bleiben. In keinem Punkte möchte wohl die Verschiedenheit des siebzehnten Jahrhunderts von dem unsrigen so groß sein, wie in der Ansicht über Sittlichkeit. Gewiß ist, daß die Zeitgenossen des Dichters keinen Anstoß an seinen Werken nahmen; der Verfasser selbst gehörte einem strengen Mönchsorden an; für alle Werke, die zum Druck gegeben wurden, war eine strenge Censur eingeführt, die stets von Geistlichen geübt wurde, und in einer der Druckerlaubnisse, die sich vor den Werken des Tirso de Molina befinden, lesen wir mit Erstaunen „daß in denselben nichts enthalten sei, was wider die guten Sitten verstoße und nicht als treffliches Beispiel für die Jugend dienen könne." — Doch mochte wohl ein geheimes Bewußtsein seiner Schuld den Klosterbruder bewegen, seine Comödien nur unter fingirtem Namen bekannt zu machen, während er mehrere andere Werke unter dem wahren herausgab.

Es ist jedoch hinzuzufügen, daß der erwähnte Tadel nur einen verhältnißmäßig kleinen Theil von Tirso's Stücken trifft, die Mehrzahl aber in dieser Hinsicht vorwurfsfrei ist.

Man kann einige Lieblingszüge und Erfindungen hervorheben, die der Dichter verschiedentlich wiederholt hat. Ein Mädchen, das männliche Tracht annimmt, um sich an einem treulosen Liebhaber zu rächen und ihm die neue Geliebte abspänstig zu machen, kehrt in mehreren seiner Stücke wieder. Am glänzendsten ist dies Thema wohl im **Don Gil de las calzas verdes** behandelt, einer seiner berühmtesten Comödien, die noch jetzt zu den beliebtesten auf

der spanischen Bühne gehört; außerdem in **El amor medico, La huerta de Juan Fernandez** und sonst. Er liebt ferner, einen ausländischen Hof zur Scene seiner Intriguenspiele zu machen und einen spanischen Abenteurer als Mitbewerber mehrerer Prinzen um die Hand einer Prinzessin darzustellen, wo denn, nach den interessantesten Verwicklungen, der Landsmann des Dichters immer Sieger bleibt.— Während Tirso einen Theil seiner handelnden Personen gern aus den höchsten Classen der Gesellschaft nimmt, stellt er den höfischen Sitten oft die Einfalt der Landleute gegenüber und weiß durch diese Gegensätze die belustigendsten Situationen hervorzubringen. Er läßt Landleute an den Hof versetzt werden und findet in dem Contrast ihrer alten Gewohnheiten mit den neuen Manieren, die sie anzunehmen suchen, eine unerschöpfliche Quelle der heitersten Ergötzung. Oder Ueberdruß an dem Einerlei des Hoflebens, wohl auch sonstige Beweggründe, bestimmen Personen vornehmen Ranges, in ländlicher Tracht unter Bauern oder Hirten zu leben; dann führt der Zufall sie wieder mit Hofleuten zusammen und sie benutzen diese Verkleidung, um mit der Unbefangenheit der Dorfbewohner und scheinbarer Simplicität die feinste Ironie, die beißendsten Bemerkungen auszusprechen. — Auch für das rein Idyllische, ohne solche satirische Zuthaten, besitzt Tirso ein unvergleichliches Talent und ergreift mit Vorliebe jede Gelegenheit, es glänzen zu lassen; seine derartigen Schilderungen gehören aber nicht jenem süßlichen Genre der Schäferpoesie an, das damals in ganz Europa so beliebt war; sie stellen vielmehr das Leben und Treiben der spanischen Landleute mit der reizendsten Naivetät, mit unnachahmlicher Frische und Lebendigkeit

bar; nur Lope de Vega hat hierin ähnlich Vortreffliches geleistet.

Einige von Tirso's besten Lustspielen sind schon genannt worden; wir haben jedoch anzugeben, was uns außerdem aus diesem reichen Vorrath noch vorzüglich bemerkenswerth scheint, und durch gedrängte Inhaltsanzeigen einzelner Stücke den Kreis der Erfindungen, in welchem sich unser Dichter vorzugsweise bewegt, einiger Maßen anzudeuten. Freilich ist das letztere Verfahren gerade bei Tirso besonders mißlich und wir ergreifen es nicht ohne das Bewußtsein, daß ein solcher Abriß der äußeren Handlung nur einen sehr schwachen Begriff von dem Ganzen des Stückes zu geben vermag; allein es ist das einzige Mittel, welches dem Geschichtschreiber der Poesie zu Gebote steht, um seinen Lesern außer der allgemeinen Charakteristik eines Dichters auch noch eine concretere Anschauung von dessen Werken zu bieten. Wir schicken daher dem Folgenden nochmals ausdrücklich die Bemerkung voraus, daß das hervorragende Verdienst von Tirso's Dramen nicht in der Künstlichkeit des Planes, in der Oekonomie und Einheit des Ganzen liegt, sondern in der Mannigfaltigkeit und dem Reiz der Situationen, in der Frische und Lebendigkeit der Charakteristik, in dem Farbenschmelz der Bilder, in der Fülle des Witzes und in dem poetischen Glanze der Diction, — daß man daher an einer Inhaltsübersicht von einzelnen derselben kaum mehr hat, als ein **Caput mortuum**, und daß darin die Mängel ungleich mehr sichtbar werden, als die Trefflichkeiten.

La Villana de la Sagra beginnt in einem Wirthshause; zwei Diener vergnügen sich im Vorzimmer mit

Kartenspiel, während ihre Herren sich in der Nebenstube derselben Belustigung hingeben. Die Späße der beiden drolligen Käuze, welche sich über ihre Gebieter lustig machen, sind überaus ergötzlich; aber bald geht der Scherz in Ernst über, sie erhitzen sich und der Eine reicht dem Andern eine Ohrfeige; in demselben Augenblick treten auch die Herren auf, gleichfalls in heftigem Streit; die Degen werden gezogen; D. Luis stößt den D. Juan nieder und macht sich nach vollbrachter That aus dem Staube, um der Justiz zu entgehen. Wir werden hierauf zu Doña Ines, der Schwester des Mörders, geführt; diese wird von dem Bruder des Ermordeten mit Zudringlichkeiten verfolgt und erklärt demselben eben geradezu, daß sie sich seine Besuche verbitte, als sie die Nachricht von der That und Flucht des D. Luis erhält; sie sieht sich nun ohne Beschützer und ganz den Nachstellungen eines ihr lästigen Bewerbers Preis gegeben, und faßt deshalb den Entschluß, sich in Männertracht zu verkleiden und dem Entflohenen nachzureisen.

Die nächste Scene versetzt uns von Santiago nach Toledo, wo ein junger Cavalier, Don Pedro, auf der Straße das reizende Landmädchen Angelica erblickt, sich ihr mit Liebesworten zu nähern sucht, aber verächtlich zurückgewiesen wird. Der von leidenschaftlicher Liebe entflammte Jüngling ist außer sich über diese Verschmähung und beschließt, sich der Schönen wo möglich mit Gewalt zu bemächtigen. Zur Ausführung dieses Entschlusses bietet ihm das Fest des San Roque, das am Abend dieses Tages in der Umgegend von Toledo (in der Sagra) gefeiert wird, die beste Gelegenheit. Die folgenden Scenen zeigen uns die Feier dieses Festes, welche mit den reizendsten

Farben der Poesie geschildert wird. Das fröhliche Landvolk ergötzt sich mit Tanz und Gesang und ahnt nichts Böses, als plötzlich D. Pedro bewaffnet in ihre Mitte dringt und die schöne Angelica raubt. Da die That eben vollbracht ist, langt der Flüchtling D. Luis an; der Bericht über das Geschehene empört ihn; er setzt dem Räuber nach, holt ihn ein und befreit die Geraubte.

Im zweiten Akte sehen wir Doña Ines in Männerkleidung auf dem Wege nach Toledo, wohin sie ihren Bruder geflüchtet glaubt, weil dort ein Verwandter von ihnen wohnt. Sie sieht zwei Wanderer herankommen, in denen sie den Bruder und dessen Bedienten erkennt. D. Luis ist wirklich in Toledo gewesen, hat aber seinen Oheim nicht mehr am Leben gefunden, und nun beschlossen, sich, um seinen Verfolgern zu entgehen, in niedere Tracht zu verkleiden und bei dem Vater des Mädchens, das er aus den Händen des Räubers befreit hat, in Dienste zu treten Ines belauscht ihn im Gespräch mit dem Diener, wo er seine Leidenschaft für die schöne Angelica ausspricht; und sie faßt, theils um ihn ungestörter beachten zu können, theils aus Scham wegen ihrer Verkleidung, den Entschluß, sich ihm nicht zu erkennen zu geben, sondern wo möglich unerkannt in seiner Nähe zu leben. Sie begibt sich daher gleichfalls in das Dorf der Sagra und tritt als Page in Dienste des Don Pedro, welcher der schönen Angelica wegen dorthin gezogen ist. Dieser bereut jetzt sein neuliches Attentat und wirbt in Ehren um das reizende Landmädchen, dessen Vater, der reichste Einwohner des Dorfes, ihn auch begünstigt. Angelica selbst will indessen nichts von ihm wissen, sondern glüht in Liebe für ihren Befreier, obgleich sie diesen nur

so flüchtig gesehen, daß sie sich kaum seine Züge hat einprägen können. Während sie eben ihrer Sehnsucht nach ihm nachhängt, tritt Don Luis in geringer Kleidung ein, gibt sich für einen ehemaligen Diener ihres Retters aus und bittet um ihre Fürsprache bei'm Vater, damit er in dessen Dienste aufgenommen werde. Die nun folgenden Intriguen sind sehr verwickelt und können nicht alle dargelegt werden; die Hauptsache ist: Angelica fügt sich zum Schein in den Willen ihres Vaters und zeigt dem Don Pedro eine gewisse Gunst, indem sie hofft, die verhaßte Heirath auf diese Art leichter zu vereiteln, als durch directen Wiederstand. Inzwischen ist D. Luis als Gärtner in ihr Haus aufgenommen worden, und fördert seine eignen Absichten, indem er Liebesbriefe von seinem angeblichen Herrn überbringt, bisweilen auch als solcher am Gitterfenster der Schönen erscheint und zärtliche Zwiesprache mit ihr hält. Oft trifft er sich in dem Garten, wo ihm besonders die Sorge für die Bienenstöcke obliegt, mit der Schönen und wohnt den Zusammenkünften bei, welche diese dem Pedro gewähren muß. Da er weiß, daß die scheinbare Gunst, welche dem Bewerber zu Theil wird, nur fingirt ist, so wird er, statt zur Eifersucht, nur zu Spott über den Getäuschten gereizt, und singt bald lustige Lieder, in denen er sein eignes Glück feiert, oder den gefoppten Nebenbuhler verspottet, bald unterbricht er die Zärtlichkeiten des Paares, indem er einen Bienenschwarm zwischen sie jagt, oder dem Pedro, unter dem Vorwande, ihn vor dem Stich eines dieser Thierchen zu schützen, einen derben Schlag versetzt. Diese Scenen sind von der reizendsten idyllischen Anmuth und durch eine Mischung des Süßen

und Schwärmerischen mit dem Muthwilligen und Ironischen überaus anziehend. — Der Schluß des Stückes ist: Angelica entdeckt, daß D. Luis mit dem vermeintlichen Diener identisch sei. Ines, die als Page Pedro's zum Liebesboten benutzt wird, hintergeht bei diesen Aufträgen ihren Gebieter und thut das Ihrige, um den Bruder zu begünstigen; sie entdeckt sich dem Letzteren, der sie bisher nicht erkannt hat. Die Geschwister liegen einander gerade in den Armen, als Angelica dazukommt und in heftige Eifersucht geräth, weil sie den Geliebten treulos glaubt. Um sich zu rächen, beschließt sie, den D. Pedro zum Gatten zu nehmen; D. Luis geräth hierüber, ein Orlando um Angelica, in Raserei; aber glücklicher Weise nimmt die Sache bald eine bessere Wendung: Pedro wird, ziemlich unmotivirt, von seinem Vater zu einer andern Heirath genöthigt und Angelika belohnt, über den Irrthum aufgeklärt, ihren Befreier und treuen Liebhaber durch ihre Hand.

La Villana de Ballecas (später von Moreto in **La ocasion hace al ladron** nachgeahmt und neuerdings von Dionisio Solis umgearbeitet) überrascht durch spannende Intrigue und hat sich bis heute als Lieblingsstück auf den spanischen Bühnen erhalten. Der Hauptmann Gabriel de Herrera unterhält ein Liebesverhältniß mit Doña Violante, einer vornehmen Valencianerin, verläßt sie aber nachher und begibt sich nach Madrid, wo er bei'm König die Vergebung eines Duell-Mordes nachsuchen will, den er in Flandern begangen hat. Er nimmt auf dieser Reise den Namen Don Pedro de Mendoza, an und ein wunderbares Zusammentreffen der Umstände will, daß er in einem Wirthshause nahe bei Madrid mit einem aus

Mexico angelangten Cavalier Bekanntschaft macht, der wirklich diesen Namen führt; ein weiterer Zufall fügt, daß der Koffer des D. Gabriel durch ein Versehen der Diener mit dem des Mexikaners vertauscht wird. So langt denn der wahre D. Pedro ohne irgend ein Mittel, seine Person zu identificiren, und noch dazu mit Beweisen eines Verbrechens in Madrid an, während der Schuldige durch den Mantelsack nicht allein in den Besitz von Gold und Edelsteinen, sondern auch in den von Briefen an einen gewissen D. Gomez gekommen ist, mit dessen Tochter sich D. Pedro vermählen sollte. Der Hauptmann läßt sich nicht träge finden, präsentirt sich im Hause des D. Gomez als Schwiegersohn und sieht sich von Vater und Tochter mit offenen Armen empfangen; der unglückliche Pedro, der sich später einstellt und die Wahrheit an's Licht zu bringen sucht, wird für einen Betrüger gehalten und überdieß, da er allgemein für Don Gabriel gilt, auf Antrag eines Bruders der betrognen Valencianerin in's Gefängniß gesteckt. Inzwischen hat Doña Violante sich auf den Weg gemacht, um ihren treulosen Geliebten aufzusuchen, und ist, um ihn beobachten zu können, in Vallecas bei Madrid in Dienste eines Bauers getreten, dessen Brod sie täglich zum Verkaufe in die Stadt bringt. Sie weiß sich Eingang in das Haus ihrer Nebenbuhlerin zu verschaffen, Zwietracht zwischen sie und Don Gabriel zu säen, den Betrug des Letzteren aufzudecken und ihn endlich zu bestimmen, ihr die Hand zu reichen, die er ihr längst schuldig ist. Die Scenen, wo die verkappte Bäuerin mit scheinbarer Einfalt und in der Sprache des Landvolks, die sie auf's trefflichste nachzuahmen weiß, sich über die städtischen Sitten lustig macht und Allen

die derbsten Wahrheiten sagt, gehören zu dem Schönsten, was die komische Muse je eingegeben hat. Daß zuletzt D. Pedro als der wahre Schwiegersohn des D. Gomez anerkannt wird, versteht sich von selbst.

La Celosa de si misma hat einen trefflich entworfenen und mit größter Feinheit und Besonnenheit durchgeführten Plan. Ein junger Cavalier kommt aus der Provinz nach Madrid, um sich dem Willen seiner Eltern gemäß, mit einer Dame zu verheirathen, die er nie gesehen hat und von der er nur weiß, daß sie ein großes Vermögen besitzt. Er hat gegen diese Partie von vorn herein Abneigung, weil er gegen Reichthümer gleichgültig ist und nur wünscht, daß seine Frau schön und tugendhaft sei. Als er eben in Madrid angelangt ist, sieht er beim Heraustreten aus der Kirche eine Dame, deren ganze Erscheinung ihn fesselt, obgleich er ihr durch einen Schleier verhülltes Gesicht nicht sehen kann; er knüpft eine Unterhaltung mit ihr an und verliebt sich in Folge derselben auf's leidenschaftlichste in sie. Durch einen wunderbaren Zufall ist diese Dame eben dieselbe, welche seine Gattin werden soll. Als er nun im Hause seiner künftigen Schwiegereltern seine Braut sieht, will ihm diese durchaus nicht gefallen, sondern er schwärmt nur für die Unbekannte. Doña Madalena, die als Verschleierte angebetet, mit enthülltem Gesicht aber verschmäht wird, ist daher mit vollem Rechte auf sich selbst eifersüchtig, und die Beleidigung, welche ihr hierdurch widerfährt, reizt sie, im D. Melchor den flatterhaften Bräutigam zu bestrafen, während sie sich vorbehält, den treuen Liebhaber zu belohnen. Dies die Springfeder der komischen Begeben-

heiten, welche eine Fülle der anziehendsten Scenen herbeiführt.

Ein in jeder Hinsicht vollendetes Meisterstück, von überraschender Originalität der Erfindung, voll der süßesten und mächtigsten Reize der Poesie ist **Amar por señas**. Ein spanischer Ritter, D. Gabriel, hat am Hofe von Lothringen einem Turnier beigewohnt und sich vor allen Andern im Lanzenbrechen ausgezeichnet. Auf der Rückreise übernachtet er in einem Walde; er theilt seinem Diener mit, daß er mit schwerem Herzen abreise, weil die Prinzessin Beatriz, die älteste Tochter des Herzogs, ihn, obgleich er sie nur flüchtig gesehen, gefesselt habe. Während dieses Gespräches ist er nicht gewahr geworden, daß man ihm sein Gepäck entwendet hat. Als er es bemerkt, springt er empor, um sich danach umzusehen, und erblickt in der Ferne einen Menschen, der ihn zu erwarten scheint. Es ist ein Hofdiener, der ihm zuruft, er habe sich seines Gepäckes bemächtigt, und zwar auf Befehl einer Dame, die ihn liebe; D. Gabriel fragt, welche Dame dies sei, und erhält zur Antwort: eine der drei Prinzessinnen. Indessen eilt der Diener mit flüchtigen Schritten davon und Gabriel folgt ihm, theils von Neugier gespornt, theils weil er die bei dem Gepäck befindlichen Andenken einer früheren Geliebten nicht verlieren will; plötzlich sieht er sich in der Dunkelheit allein; er hat sich, ohne es selbst zu bemerken, in ein Gemach des Schlosses verlocken lassen und findet die Thüren ringsumher verschlossen; es dauert nicht lange, so wird Gabriel's Knappe, der Gracioso, an Stricken durch den Schornstein herabgelassen — kurz, allem Anschein nach ist der irrende Ritter in ein bezaubertes Schloß gerathen. Nach

einiger Zeit setzt sich eine in der Wand befindliche Drehlade in Bewegung, durch welche die Gefangenen Licht und einen Korb mit Speisen erhalten. Auf dem Korbe liegt ein Brief folgenden Inhalts: „Aus den Papieren, die ich Euch habe abnehmen lassen, Don Gabriel, weiß ich, daß Ihr in einem Liebesverhältnisse steht. Diejenige, welche aus Furcht, Euch zu verlieren, Eure Abreise verhindert hat, wird sie Euch nun, da sie eifersüchtig geworden, um so weniger gestatten. Das Gemach, in dem Ihr Euch befindet, ist wohl verwahrt und Ihr habt keine Hoffnung, daraus zu entrinnen, bevor Ihr mir auf Ritterehre Folgendes schwört und es durch Eure Unterschrift bekräftigt: Erstens, diesen Hof nicht ohne meine Erlaubniß zu verlassen; zweitens, dies Geheimniß Niemandem mitzutheilen und drittens, aus Zeichen zu errathen, welche von den drei Prinzessinnen es ist, die Euch ihr Herz geschenkt hat.“ Beatriz hat das letztere Mittel ersonnen, um den Scharfsinn des fremden Ritters zu prüfen und zugleich zu erfahren, ob sich seine Liebe auf eignen Antrieb ihr zuwenden werde; sie vertheilt deshalb, ohne ihren eigentlichen Plan kund zu thun, Edelsteine und andere Gegenstäude an ihre Schwestern, damit diese Zeichen den Geliebten irre führen. Don Gabriel leistet den Schwur und erscheint, wie von freien Stücken, von Neuem am Hofe; sein Herz spricht für Beatriz, aber die verschiedenen Zeichen, die Neigung, welche ihm auch die anderen Prinzessinnen schenken, und hinzutretende zufällige Umstände verwirren ihn mannigfach, und diese Verwirrung, die wir leider nicht bis in's Einzelne verfolgen können, steigert sich immer mehr, bis sich am Schlusse die Auflösung darbietet und der Ritter durch Beatrizens Hand

beglückt wird. Diese Comödie bietet von Anfang bis zu Ende eine Reihenfolge der sinnvollsten und fesselndsten Scenen dar und ist im Ganzen wie im Einzelnen von einer Vollendung und feinen Ausbildung, daß man sie zu dem Vortrefflichsten der komischen Dichtung überhaupt zählen darf.

Kaum minder interessant und ergötzlich ist der Plan in **No hay peor Sordo que el que no quiere oir.** Don Diego soll sich, der Verabredung seines Vaters mit Don Garcia gemäß, mit der ältesten Tochter des Letzteren, Catalina, vermählen, bevorzugt aber deren jüngere Schwester Lucia, die ihm gleichfalls ihre Neigung schenkt. Catalina, die den ihr bestimmten Bräutigam leidenschaftlich liebt und deshalb auf ihre Schwester eifersüchtig ist, bietet Alles auf, um den Vater zu bestimmen, diese mit einem gewissen D. Fadrique zu verheirathen; aber die Liebenden arbeiten ihr mit allen Kräften entgegen und suchen durch List an's Ziel ihrer Wünsche zu gelangen. Diego, um einstweilen die ihm verhaßte Partie zu vermeiden, gibt vor, schon eine Frau zu haben; Lucia aber, um nur nichts von Fadrique und einer Heirath mit diesem hören zu müssen, stellt sich, als sei sie taub. Diese fingirte Taubheit, von welcher der Titel des Stücks hergenommen ist, gibt zu höchst ergötzlichen Auftritten Anlaß. Weiter stiftet Diego seinen Vetter D. Juan an, sich als Gerichtsdiener zu verkleiden und als solcher den D. Fadrique wegen angeblich begangener Vergehen zu verhaften. Durch eine andere Intrigue wird D. Garcia auf eine Zeit lang aus dem Hause entfernt, und diesen Moment benutzen die Liebenden, um sich trauen zu lassen. Garcia kehrt mit der Nachricht

zurück, Fadrique habe schon früher einer anderen Dame die Ehe zugesagt und werde durch das Gericht gezwungen werden, dieses Versprechen zu halten; Diego und Lucia stellen sich als neuvermähltes Paar vor und Catalina, der nun doch keine andere Hoffnung bleibt, nimmt D. Juan, der ihr seine Hand anträgt, zum Gatten an.

Amar por arte mayor ist eine reizende Comödie, die vermuthlich dem Calderon vorgeschwebt hat, als er sein **Secreto á voces** schrieb.

In **La fingida Arcadia** hat eine italienische Gräfin die Hauptrolle, welche ungemein für die Dichtungen des Lope de Vega schwärmt und den verschiedenen Bewerbern um ihre Hand erklärt, daß sie nur denjenigen wählen werde, der alle Eigenschaften besitze, mit welchen Lope den Hirten Anfriso in seiner Arcadia ausgestattet habe. Die Galane nehmen nun sämmtlich die Namen und die Tracht von Hirten an und zuletzt trägt ein Spanier, der als Gärtner verkleidet in Diensten der Gräfin gestanden hat, den Sieg davon.

El Vergonzoso en Palacio genießt besonderer Berühmtheit, und verdient sie mehr durch treffliche Zeichnung einzelner Charaktere und den Reichthum an den reizendsten Situationen, als durch die harmonische Zusammensetzung des Ganzen. Durch gleiche Vorzüge bei glücklicher durchgeführtem Plan zeichnet sich **Amar por razon de estado** aus. **Mari Hernandez la Gallega** und **Averigue lo Vargas** enthalten Bilder von sprechender Naturwahrheit und vereinigen das Liebliche der Idylle mit der Spannung einer reich bewegten Handlung. **Amor y zelos hacen discretos** glänzt durch die vollendete Urbanität der Dar-

stellung, durch die graziösesten Wendungen des Gesprächs und durch die feine Beobachtung der innersten Seelenzustände. Diese Comödie ist noch besonders dadurch merkwürdig, daß darin die Einheiten des Orts, der Zeit und der Handlung auf's genaueste beobachtet sind.

El pretendiente al revés (gleichfalls zum Theil an die Idylle streifend) entfaltet mit psychologischem Scharfsinn die Geheimnisse liebender Herzen. **El castigo del pensé que**, in zwei Theilen, stellt sehr treffend dar, wie man durch zu ängstliches Reflectiren das nahe liegende Glück verscherzt; aus dem Anfange des zweiten Theils geht hervor, daß der erste großen Beifall gefunden hatte und über alle Theater Spaniens in Städten, Dörfern und Flecken gewandert war. Dieser erste Theil der Comödie ist neben der **Entretenida** des Cervantes von Moreto zu seinem **Parecido en la corte** benutzt worden. — In **Ventura te dé Dios, hijo**, wird mit großer Laune und Wahrheit geschildert, wie willkührlich das Glück seine Gaben austheilt, und wie der Zufall alle Berechnungen der menschlichen Weisheit zu Schanden macht. — In **Celos con celos se curan** und **Del enemigo el primer consejo** haben wir Motive, welche dem von Lope's **Milagros del desprecio** verwandt sind, und nebst diesem dem Moreto zum Vorbilde seines berühmten **Desden con el desden** gedient haben. — Voll schalkhafter Laune und verwegener Liebesintriguen, wahre Muster der **Comedia de capa y espada** sind **Por el sótano y por el torno** und **Los balcones de Madrid**. — Kecker als in **Desde Toledo á Madrid** kann ein Comödienplan schwerlich angelegt und durchgeführt werden. D. Balthasar hat einen Ritter, der sein Nebenbuhler in

der Bewerbung um die Gunst einer Doña Anna war, tödtlich verwundet und entflieht nach vollbrachter That in das zunächst gelegene Haus, wo er sich in einem einsamen Zimmer versteckt. Hier wird er von der Tochter des Hauses, Doña Mayor, überrascht und nach einem kurzem Gespräch mit ihr so von ihren Reizen eingenommen, daß er seine ältere Liebe ganz vergißt. Er hört, daß Doña Mayor mit einem D. Luis verlobt ist und noch an diesem Tage in der Begleitung desselben, so wie in der ihrer Eltern nach Madrid abreist, wo die Hochzeit gefeiert werden soll. Balthasar, welchem sich die Braut bald gewogen zeigt, da sie die Einwilligung zur Vermählung mit D. Luis nur wider Willen gegeben hat, faßt den Entschluß, sich als Maulthiertreiber zu verkleiden und als solcher die Geliebte auf der Reise zu begleiten. Er weiß seine Rolle vortrefflich zu spielen und belustigt durch sein bäurisches Wesen, hinter dem er die ausgelassenste Schalkheit verbirgt, die ganze Gesellschaft. Er hat dem Maulthier, auf welchem Doña Mayor reitet, hinten an dem Schwanz einen Dornbusch applicirt, so daß das Thier nicht zu halten ist und der Treiber, immer nebenher laufend, sich bald mit der Geliebten allein befindet und Beide sich ungestört mit einander unterhalten können. Die Uebrigen ahnen so wenig von dem Verhältniß, daß sie den Balthasar im Scherz den Bräutigam der Doña Mayor nennen und auf der Nachtstation, um sich die Langeweile der Rast zu verkürzen, zum Spaße seine Hochzeit mit ihr feiern. Nur D. Luis will bei diesem Scherze nicht recht in das Gelächter einstimmen. Inzwischen hat D. Diego, der Bruder der früheren Geliebten Balthasars, von der Verkleidung des Letzteren gehört und sich aufgemacht, um ihn wegen seiner Treulosigkeit zur Rechen-

schaft zu ziehen. Er trifft ihn in dem Wirthshause, wo das Nachtquartier gehalten wird, und hält ihm das Unredliche seines Benehmens vor. Dieses Gespräch wird von Doña Mayor belauscht, die nun, da sie von der früheren Liebe Balthasars hört, zu heftiger Eifersucht entflammt wird und den Geliebten des Mordes anklagt. Die Dienerschaft will D. Balthasar verhaften, aber dieser ergreift ein Schwert und rettet sich. Die Auflösung der Verwicklung ist: Doña Mayor verweigert, sich mit D. Luis zu vermählen, so lange nicht der Flüchtling gefangen ist. D. Diego meldet, daß jener Ritter, welchen D. Balthasar verwundet hat, nicht gestorben ist, sondern sich wieder in bestem Wohlsein befindet und sich mit Doña Anna verlobt hat, und zuletzt erscheint D. Balthasar, nicht mehr in Verkleidung, sondern als Cavalier, um die Hand der Doña Mayor werbend, welche ihm auch zu Theil wird.

Mehr dem Typus des eigentlichen Charakterlustspiels nähert sich **Marta la piadosa**, ein treffendes und lebenswahres Gemälde der Heuchelei, das erste in der neuern Literatur und von unendlich poetischerer Färbung, als die berühmteren Stücke von Molière und Moratin, die denselben Vorwurf behandeln. — Endlich wage ich noch, dem Tirso de Molina ein Stück zuzuschreiben, das in verschiednen einzelnen Drucken nur als **de un ingenio de esta corte** bezeichnet ist, im 35. Bande der **Comedias escogidas de los mejores ingenios de España** (**Madrid**, 1671) aber dem **Francisco de Rojas** beigelegt wird. Es heißt **en Madrid y en una casa**, und stimmt in Sprache, Erfindung und Darstellung so sehr mit Tirso's beglaubigten Stücken überein, daß mir dieser der Verfasser scheint. Rojas,

in der Vorrede zum zweiten Bande seiner Comödien, (Madrid, 1645) klagt selbst, daß Bühnenstücke, die nicht von ihm herrührten, fälschlich mit seinem Namen bezeichnet würden, und die Beispiele, wo spanische Comödien unter falschen Autornamen angeführt werden, sind so zahlreich, daß die Angaben der Buchhändler und Schauspielcataloge nichts gegen die innern Beweise der Stücke selbst vermögen. Das genannte Stück gehört übrigens zu den vorzüglichsten und zeichnet sich durch eine trefflich entworfene, sehr verwickelte und doch übersichtlich klare Intrigue aus.

Auf der Uebergangsstufe von den komischen zu den ernstern Dichtungen stehen **Palabras y plumas** (wozu Boccaccio's Novelle vom Falken den Anlaß gegeben zu haben scheint), durch einen leisen Anhauch von Sentimentalität anziehend, und **El Amor y la Amistad.** Das letztere zeichnet sich vor allen Stücken Tirso's durch Regelmäßigkeit des Plans aus. D. Guillen, ein Günstling des Grafen von Barcelona, ist im Besitze einer Geliebten und eines Freundes glücklich, wird aber einst, als er die Beiden in einem vertraulichen Gespräche überrascht, dessen Motive er nicht kennt, argwöhnisch, so daß er den Entschluß faßt, sie auf die Probe zu stellen. Der Graf läßt ihn auf sein Bitten scheinbar in Ungnade verfallen, gefangen nehmen und aller seiner Besitzthümer berauben. Auf diese Art überzeugt er sich denn von der Falschheit seines Verdachtes, indem der Freund und die Geliebte ihm selbst in seinem Unglück Beweise ihrer wandellosen Treue geben. — In dieselbe Kategorie gehören **Privar contra su gusto** und **el celoso prudente**, letzteres ein vortreffliches Drama und in Einzelnheiten Vorbild des vielbewunderten **del rey abajo nin-**

guno von Rojas. Diese unterscheiden sich von den bisher besprochenen nur durch eine etwas dunklere Färbung. Wie die Sonderung der spanischen Schauspiele in Classen immer nur bedingten Werth hat, so kann die Unterscheidung von Tirso's Stücken in komische und ernstere überhaupt nur relativ sein und keine feste Begränzung der beiden Elemente bezeichnen. Einzelne von Dramen dieses Dichters treten jedoch aus dem Kreise der bis jetzt betrachteten durch so verschiedenen Charakter hervor, daß man sie füglich zu einer andern Gattung rechnen kann, wenngleich manche gemeinsame Grundzüge immer an die Verwandtschaft mit jenen erinnern.

Mit Erstaunen sehen wir hier den Dichter, der sonst gern wie ein Schmetterling um Blumen flattert, sich gleich dem Adler in die Wolken heben; der heitere, spöttische Tirso verwandelt sich in einen Heldensänger, der mit begeisternden Klängen die Großthaten des edlen spanischen Volkes feiert; und sein sonst oft unstät gaukelnder Styl erhebt sich mit dem Schwung der Gedanken zu energischer Kraft. Einige Stücke dieser Art lassen sich am besten als dramatische Epen bezeichnen. So **la prudencia en la muger**, eins der großartigsten Werke der spanischen Bühne, das mit kühnen Zügen die wilden Parteikämpfe während der Minderjährigkeit Ferdinand's IV. und den Heldensinn darstellt, mit dem die Königin Mutter den Trotz der rebellischen Vasallen zu brechen weiß. Die beiden ersten Akte sind über alles Lob erhaben; der dritte tritt dagegen etwas in Schatten. Die **hazañas de los Pizarros**, in drei Theilen, bieten ein farbenglühendes, überaus lebenvolles Gemälde von den fast fabelhaften Thaten der ersten Er-

oberer Amerika's dar; einzelne Uebertreibungen und ausschweifende Erfindungen können befremden, sind aber ganz im Geist jener abenteuerlichen Berichte über die Wunder der neuen Welt, die damals allgemeinen Glauben fanden; wie es denn z. B. lange dauerte, bis die, auch hier benutzte, Erzählung des Orellana von einer Amazonenrepublik an den Ufern des Marañon nur bezweifelt wurde. Ließ sich doch einer jener Conquistadoren, Manuel Ponce de Leon, so sehr von den Trugbildern der aufgeregten Phantasie bethören, daß er mit großen Rüstungen einen Zug unternahm, um den Brunnen der Jugend zu entdecken.

Hat nun der Dichter oft mehr nur die nächste Erscheinung des Daseins mit ihren Verwicklungen und Leidenschaften dargestellt, die Gestalten des Lebens mehr von der Außenseite mit den Flammen seiner Phantasie beleuchtet, so zeigen doch einzelne seiner Dramen, daß er auch mit ernstem Sinn in die Tiefe zu dringen und Herz und Seele ebenso anzuregen und zu erschüttern, wie Geist und Einbildung zu beschäftigen weiß. In **Escarmientos para el cuerdo** hat er ein ächt tragisches Motiv mit genialer Meisterschaft behandelt; dieses düster-schreckliche Gedicht schildert mit furchtbarer Wahrheit die Abgründe der Schuld, in welche Leichtsinn und Leidenschaft führen können, und das Strafgericht des Himmels über den vermessenen Frevler; und dies Motiv ist hier auf so hochpoetische Weise durchgeführt, der Untergang namentlich, in den der Sünder auch die schuldlosen Seinen mit hinabreißt, in so tiefen und unauslöschlichen Zügen gezeichnet, daß man diese romantische Tragödie einzig in ihrer Art nennen kann[188]). Das Stück

[188]) Der Vorfall, auf welchen sie sich gründet, ist in **Maffei**

beginnt mit einem prächtigen Triumphzug, durch welchen in Goa die Siege des D. Manuel de Sousa über mehrere Indische Fürsten gefeiert werden. D. Manuel tritt in reicher kriegerischer Tracht auf, hinter ihm ein festlich geschmückter Heerzug und die gefangenen Indianer in Fesseln. Der Triumphator gibt dem Gouverneur von Indien, D. Garcia de Sá, in einer pomphaften Rede Bericht von seinen Thaten und wird von diesem mit der höchsten Auszeichnung empfangen. In der nächsten Scene lernen wir Doña Maria, eine portugiesische Dame, kennen, welche, in männliche Tracht verkleidet, nach Indien gekommen ist, um D. Manuel aufzusuchen, der sie früher geliebt und einen Sohn mit ihr erzeugt, aber sie verlassen und den kleinen Dieguito mit sich genommen hat. Sie gibt sich dem Treulosen zu erkennen und weiß ihn durch Beweise ihrer Liebe und Anhänglichkeit so zu rühren, daß er, von Gewissensbissen gefoltert, ihr reuig zu Füßen sinkt, sie um Vergebung bittet und schwört, fortan ihr ganz anzugehören. Er ruft, wenn er ihr je untreu werden sollte, die Rache des Himmels auf sich herab. „Wenn ich zur See gehe, mögen mir die Wogen Schiffbrüche bereiten und mich an unwirthbare Küsten schleudern, wo wilde Caraiben, glühende Sandwüsten und

Historiarum indicarum libri XVI, 1593, fol., und in Goulard's Histoires mémorables erzählt; auch von einem Portugiesen, Geronimo de Corte Real in dem erzählenden Gedichte Naufragio de Manuel de Sosa de Sepulveda, Lisboa 1594, 4., behandelt worden. Auch Camoens in der Lusiade, Canto V. Est. XLVI. und XLVII. spielt auf dieselben an. — Die Vergleichung des geschichtlichen Hergangs dieser Begebenheit mit der dramatischen Behandlung derselben ist interessant, weil sie zeigt, mit wie vieler Einsicht und künstlerischen Berechnung Tirso das Factum für seine dichterischen Zwecke umgestaltet hat.

blutgierige Tiger meinem Leben ein Ende machen mögen." — Manuel hat vor Maria's Ankunft ein Liebesverhältniß mit Leonor, der Tochter des Gouverneurs, angeknüpft; dies bricht er jetzt ab, um zu der früheren Verbindung zurückzukehren; aber der Gouverneur, der von der Liebe Kunde erhalten hat, verlangt, daß er seiner Tochter die Hand reiche, indem er ihm zugleich die glänzendsten Aussichten eröffnet, wenn er das Begehren erfülle. Der wankelmüthige D. Manuel schwankt schon; da erfährt der Gouverneur, daß seine Tochter eine Frucht jener Verbindung geboren habe, und stellt nun dem Verführer nur die Wahl zwischen dem Tode oder der Vermählung mit Leonor. Manuel vermag in dieser furchtbaren Lage dem Drange der Umstände nicht zu widerstehen und wird zum Meineidigen an Doña Maria. Die Verbindung mit Leonor wird sogleich vollzogen, aber als das Paar den Trauring wechselt, entfährt Manuel's Schwert der Scheide und verwundet die Braut, was von Allen für eine üble Vorbedeutung gehalten wird. Die Neuvermählten schiffen sich, auf Befehl des Gouverneurs, sogleich nach Portugal ein und Manuel verläßt Indien, ohne Doña Maria nur noch gesehen zu haben, indem er der Unglücklichen auch noch den Sohn Dieguito entreißt, den er mit auf die Reise nimmt. Die Betrogene hört von der an ihr verübten Treulosigkeit und eilt, den Verräther noch einzuholen; aber zu spät; als sie den Hafen erreicht, hat das Schiff eben die Anker gelichtet und sie hört in der Ferne nur noch das Rufen ihres Sohnes, der sie erblickt und zu ihr zurück will. Sie kniet am Strande nieder und fleht die Rache des Himmels auf den Meineidigen herab, spricht dazwischen aber, von Liebe und Grimm

zugleich getrieben, wieder Segenswünsche für den Sohn aus. Da schwärzt sich der Himmel; ein Sturm ist im Anzuge und das Schiff verschwindet in finsteren Wetterwolken. Maria eilt nun, D. Manuel's Verrath dem Gouverneur anzuzeigen, welcher sich sogleich mit ihr auf einem anderen Schiffe zur See begibt, um den Flüchtling einzuholen und ihm die Tochter abzunehmen. Die folgende Scene zeigt uns das von einem wüthenden Orkan hin- und hergeschleuderte Schiff, auf welchem sich Manuel und Leonor befinden. Der Meineidige beginnt zu ahnen, daß ihn das Strafgericht des Himmels verfolge. Das Schiff scheitert an der Afrikanischen Küste und nun beginnt eine Scenenfolge, in welcher das Furchtbare und Wilde mit dem Sanften und Rührenden wetteifert, um das Gemüth durch die mächtigsten Eindrücke zu bestürmen. Die Schiffbrüchigen irren in der Wüste zwischen wilden Völkerschaften umher, allen Drangsalen der Noth, allen Schrecken einer unwirthbaren Zone Preis gegeben. Manuel ist in dumpfer Verzweiflung; die unglückliche und schuldlose Leonor selbst in dieser schrecklichen Lage voll hingebender Liebe für den Gemahl; die Leiden des Knaben, der dem Verschmachten nahe ist, erhöhen den Jammer der Gatten. Nachdem die Phantasie des Dichters sich in diesen Schreckensscenen satt geschwelgt hat, läßt er Leonor von den wilden Kaffern überfallen und fortgeschleppt werden; Dieguito wird von einem Tiger zerrissen und D. Manuel sucht freiwillig den Untergang, um seinem elenden Leben ein Ende zu machen. Am Schlusse sind auch der Gouverneur und Maria an der Afrikanischen Küste gelandet und den Spuren der Verirrten gefolgt; sie treffen mit einem Theil der Schiffsmannschaft zu-

sammen und erfahren das Schicksal Derer, denen sie nachgeeilt sind. Leonor's und Dieguito's Leichen werden auf einer Tragbahre herbeigebracht und die Verfolger Manuel's beklagen nun, aller rachsüchtigen Gedanken vergessend, das Schicksal der Unglücklichen, indem sie sich jedoch vor den gerechten Gerichten Gottes ehrfurchtsvoll beugen.

Wer sonst auch wenig von Tirso de Molina weiß, dem ist doch bekannt, daß er zuerst die berühmte Geschichte vom steinernen Gast auf die Bühne gebracht. Der **Burlador de Sevilla y convidado de piedra** gehört übrigens nach Anlage und Ausführung zu seinen flüchtigsten Arbeiten, wenn gleich er allerdings Partien enthält, wie sie nur ein Dichter ersten Ranges zu geben vermochte. Der Charakter des D. Juan selbst ist ein Meisterstück, die Darstellung des Grausenhaften aber mißlungen [189]). Dieses Schauspiel gewann im Auslande eine größere Berühmt-

[189]) Die Sage von Don Juan Tenorio's Frevelthat und Untergang gründet sich auf ein Ereigniß, das, wie es scheint, nur durch mündliche Tradition überliefert worden ist, da sich in den Annalen von Sevilla nichts darüber aufgezeichnet findet. Viardot, in seinen Studien über Spanien, sagt, das Grabmal des Comthurs sei noch im vorigen Jahrhundert in Sevilla vorhanden gewesen; allein aus den Schlußworten der Comödie geht hervor, daß dasselbe schon weit früher nach San Francisco in Madrid transportirt worden ist.

Derselbe französische Schriftsteller gibt an, die Familie Tenorio existire noch in Sevilla. Ich war daher während meines Aufenthalts in dieser Stadt sehr begierig, einen der Nachkommen des berühmten Don Juan kennen zu lernen, der mir vielleicht nähere Nachrichten über seinen Ahnen hätte mittheilen können, erfuhr aber zu meinem Bedauern, daß die einst angesehene Familie längst ausgestorben sei. Die Sage jedoch lebt noch im Volk, und ich sah auf den Plätzen von Sevilla fliegende Blätter verkaufen, auf denen sie in Romanzenform erzählt war.

heit als ihm in Spanien selbst zu Theil geworden zu sein scheint. Auf die italienischen Bühnen ward es schon bald nach dem Jahre 1620 verpflanzt [190]). Frankreich hat drei Bearbeitungen desselben unter dem sinnlosen Titel **Le festin de Pierre** aufzuweisen. Die älteste, vom Jahre 1659, ist von de Villiers, die zweite (1661) von Dorimon, die dritte (1665) von Molière [191]). — In Spanien ist derselbe Stoff nachher von Zamora bearbeitet worden und dieser **Convidado de piedra**, nicht der von Tirso, hat sich bis heute auf den Bühnen erhalten.

Mythologischen Inhalts ist unter Tirso's Dramen nur ein einziges, **el Aquiles**. Im ersten Akt wird der fingirte Wahnsinn des Ulysses, der sich dadurch von der Theilnahme am trojanischen Kriege frei machen will, und dann das wilde Jägerleben des jungen Achilles geschildert, der von Chiron in einer rauhen Gebirgswildniß auferzogen wird. Im zweiten Akt hat Thetis den Achilles, in Mädchentracht verkleidet, an den Hof des Königs Lykomedes gebracht, wo er unter lauter Weibern leben muß. Der ungestüme Charakter des kriegerischen Jünglings, der sich in diesen Zwang nicht fügen kann, ist vortrefflich dargestellt. Seine Mutter lehrt ihn ein Damencompliment machen, doch er verbeugt sich nach Soldatenart. Ein Liebhaber der Prinzessin Deidamia, auf welchen Achilles eifersüchtig ist, sagt ihm Artigkeiten und bittet ihn, ihm die Hand zu reichen; er aber drückt den Galan bei der Gelegenheit so heftig, daß dieser vor Schmerz laut aufschreit. Im dritten Akt

[190]) Riccoboni, Histoire du Théatre italien, T. I. pag. 47.

[191]) Hippolyte Lucas, Histoire du Théatre français. Paris, 1843, pag. 395 und 397.

kommt Ulysses, als Kaufmann verkleidet, um den Versteckten ausfindig zu machen, und bringt unter anderen Gegenständen eine Lanze und einen Schild, deren sich Achilles sogleich bemächtigt. Auf diese Art entdeckt, eilt der Letztere mit Ulysses nach Troja, ohne sich viel um Deidamia zu kümmern, die er früher geliebt hat und die ihm, in Männertracht verkleidet, in's Griechische Lager nacheilt. Die Comödie hat keinen eigentlichen Schluß und verweist auf einen zweiten Theil, welcher die Handlung fortführen solle.

In **La Republica al revés** sind mit großer Kraft und Lebendigkeit die Unruhen und Familienzwiste am Hofe des Constantin Porphyrogenitus behandelt. Constantin stößt seine Mutter vom Thron, verbannt sie und gibt den Befehl, ihr das Leben zu nehmen. Er vermählt sich mit Carola, der Tochter des Königs von Cypern, verliebt sich aber bald darauf in eine Hofdame und läßt die Kaiserin in's Gefängniß werfen. Da er deßhalb von dem Vater und Bruder Carola's zur Rede gestellt wird, weiß er Streit zwischen diesen Beiden zu erregen, so daß sie sich gegenseitig umbringen. Er gibt den Räuberbanden Erlaubniß, ihr Handwerk offen zu treiben, ordnet an, daß die Ehen von vier zu vier Jahren annullirt werden können, löst den Senat auf, zwingt die Senatoren, um sie zu beschimpfen, Weiberkleidung anzulegen, und erneuert die Ketzerei der Bilderstürmer. Zuletzt empören sich die Griechen gegen den wahnsinnigen Tyrannen, rufen die verbannte Irene zur Herrscherin aus und bemächtigen sich des Constantin, der von seiner Mutter zur Blendung und beständigen Kerkerhaft verurtheilt wird.

La vida de Herodes (welches theilweise von Calderon

in dem **Mayor monstruo los zelos** benutzt worden ist) steht auf der Scheidungslinie zwischen den weltlichen und geistlichen Schauspielen. Dem Herodes, der auf Befehl seines Vaters Antipater in Armenien Krieg führt, kommt ein Bild der schönen Mariamne, Prinzessin von Jerusalem, zu Gesicht, in das er sich verliebt. Siegreich nach Ascalon zurückgekehrt, erfährt er, daß sein Bruder Faselo mit Mariamne verlobt ist, und begibt sich deshalb, um diese Heirath zu hindern, heimlich nach Jerusalem. Dort angelangt, hat er das Glück, die Prinzessin aus einer Lebensgefahr zu retten. Er verkleidet sich in einen Hirten, um als solcher Mariamne's Liebe zu gewinnen, und erreicht wirklich sein Ziel, indem diese ihn dem Faselo vorzieht. Letzterer liefert nun aus Rache den Herodes an den römischen Feldherrn Marcus Antonius aus, der ihn in Ketten legen läßt; Augustus aber, der gegen Marcus Antonius zu Felde zieht, befreit den Gefangenen wieder und ernennt ihn zum König von Jerusalem. Mariamne ist unterdessen der Obhut des Ministers Josephus anvertraut gewesen; dem Herodes fällt ein Brief in die Hände, aus welchem er Zweifel gegen die Tugend seiner Gattin schöpft; er hört ein Gespräch zwischen Letzterer und Josephus, welches seinen Verdacht zu bestätigen scheint, und verurtheilt hierauf, voll wüthender Eifersucht, Beide zum Tode. Sodann wird ihm die Nachricht gebracht, die drei Magier seien, von einem Stern geführt, angelangt, um den neugeborenen König der Juden anzubeten, worauf er den Befehl gibt, alle Kinder unter zwei Jahren und alle Nachkommen Davids zu tödten. Der eben geborene Heiland empfängt die Anbetung der Hirten und Könige, und Herodes stirbt

im Wahnsinn, während er eben zwei Knaben, die er selbst erwürgt hat, in den Armen hält. — Dieses Drama ist in seinem Grundplan offenbar mangelhaft, enthält aber viele Einzelheiten von der großartigsten und wunderbarsten Schönheit. Ein Gleiches muß von El arbol del mejor fruto gesagt werden. Als Constantin, Sohn des Kaisers Constantius, sich auf der Reise nach Griechenland befindet, um sich dort mit der Prinzessin Irene zu vermählen, wird er von Räubern umgebracht, die ihn nach vollbrachter That erkennen und erschreckt entfliehen. Sie finden in einem benachbarten Dorfe einen Bauern, Chlorus, welcher das lebendige Ebenbild des verstorbenen Fürsten ist, und schlagen ihm vor, sich für Constantin auszugeben und sich als solcher mit Irene zu vermählen, zu welchem Zwecke sie ihm die Briefe, die der Verstorbene bei sich trug, einhändigen. Chlorus, welchem schon früher prophezeiht worden ist, er sowohl, als sein Freund Licius würden einst Kaiser werden, geht auf den Vorschlag ein und wird von der Prinzessin Irene als ihr Bräutigam willkommen geheißen. Als der falsche Constantin mit seiner jungen Gemahlin an den Hof des Kaisers Constantius kommt, wird gerade der Leichnam des Ermordeten herbeigebracht; die Aehnlichkeit ist so groß, daß selbst der Vater in Zweifel geräth, ob der Todte oder der Lebende sein Sohn sei; durch einen Bauern kommt jedoch der Betrug an's Licht, worauf Chlorus zum Tode verurtheilt wird; gerade zur rechten Zeit aber langt die Mutter des Letzteren, Helena, an und erklärt, sie sei in ihrer Jugend von Constantius geliebt worden und habe von ihm den Chlorus geboren, dessen eigentlicher Name gleichfalls Constantin sei. Chlorus wird nun als

Constantin zum Cäsar ausgerufen. Hierauf bricht der Krieg zwischen Marentius und Constantins aus. Dem Constantin, der schon dem christlichen Glauben anhängt, wird offenbart, er werde mit der Kreuzesfahne siegen; die Prophezeihung erfüllt sich, und Constantin legt zum Danke das Gelübde ab, eine Pilgerfahrt nach Palästina zu machen, um das heilige Kreuz aufzusuchen. Als er nach dem Tode des Constantius den Kaiserthron bestiegen hat, begibt er sich mit Helena, Irene und Licinius (den er wegen seiner Tapferkeit zum Mitregenten angenommen hat) nach Jerusalem. Die Juden in dieser Stadt zeigen, durch Martern dazu gezwungen, den Ort an, wo das Kreuz des Erlösers verborgen ist; der Felsen, in welchen es verschlossen sein soll, wird aufgesprengt, aber man findet statt eines Kreuzes drei sich ganz ähnliche. Welches ist nun das ächte? — Ein Wunder löst den Zweifel. Licinius ist eben zur Strafe für eine Christenverfolgung, die er angestellt hat, von Constantin umgebracht worden; es wird vorgeschlagen, die drei Kreuze an die Leiche zu halten; dasjenige, welches sie wieder in's Leben ruft, muß das wahre sein. Man macht den Versuch, und kaum hat das heilige Holz den Licinius berührt, als der Todte in's Leben zurückkehrt und mit den ersten Worten, die er spricht, die Göttlichkeit Jesu bekennt. Auf Veranlassung dieses Wunders bekehren sich Irene und die Juden, welche zugegen sind, zum Christenthum.

Lope de Vega, in der Dedication seines lo fingido verdadero an Gabriel Tellez, religioso de nuestra Señora de la merced (Comedias de L. d. V., Band 16), hebt besonders dessen geistliche Stücke hervor. Unter den auf uns gekommenen Werken gehört jedoch nur eine geringe

Zahl hierhin. Wie wenig bestimmt übrigens die Gränzen dieser Gattung waren, ist schon ausgeführt worden. Einige von Tirso's Schauspielen entlehnen zwar ihren Stoff aus der biblischen oder aus der heiligen Geschichte der katholischen Kirche, unterscheiden sich aber im Uebrigen nicht merklich von den weltlich-historischen. **La eleccion por la virtud** (das Emporsteigen Sixtus V. vom Bauernstande bis zum päpstlichen Stuhl) enthält sogar sehr profane Partien; daneben andere von unendlicher Anmuth; wie reizend ist z. B. die Scene, wo ein Mädchen, in Hirtentracht verkleidet, an dem Thurme, in dem ihr Geliebter gefangen ist, auf den Vogelfang geht und sich durch die doppelsinnigen Jägerlieder, die sie singt, mit dem Gefangenen zu verständigen weiß, bis es ihr gelingt, ihn zu befreien. — **La muger que manda en casa** behandelt mit vieler Energie die Geschichte der Jesabel aus dem ersten Buch der Könige; **la venganza de Tamar** die von Amnon und Thamar, welche man heut zu Tage schwer auf der Bühne dulden würde. Nur wenige spanische Theaterdichter haben sich zu einer solchen Höhe der tragischen Poesie erhoben, wie Tirso in diesem meisterhaften Drama. Nichts kann pathetischer sein, als der Charakter des alten David und die zärtliche Liebe, die er der frechen Leidenschaftlichkeit seiner ungerathenen Söhne entgegen setzt. Amnon, der älteste derselben, dringt einst bei Nacht in die verschlossenen Gärten des Palastes ein, in welchen die nach morgenländischer Sitte zurückgezogen lebenden Frauen lustwandeln. Er hört den Gesang einer lieblichen Stimme, die ihn mächtig fesselt, und knüpft ein Gespräch mit der Sängerin an, in Folge dessen er in heftiger Liebe,

zu ihr entbrennt. Die Dunkelheit und der Schleier verhindern ihn, ihr Gesicht zu sehen, aber er verabredet mit ihr, daß sie sich ihm bei einem Feste, das nächstens im Palaste gegeben werden soll, durch ein purpurnes Kleid zu erkennen gebe. Die nächsten Scenen schildern dieses Fest. Amnon erkennt zu seinem größten Schrecken in der Dame im purpurnen Gewande seine Halbschwester Thamar. Er geräth nun in eine tiefe Melancholie, sucht zuerst seiner Leidenschaft Herr zu werden, vermag sie aber nicht zu bewältigen und läßt sie, der Schwester gegenüber, oft in Worten und Geberden aus. — König David wird von der an Irrsinn streifenden Traurigkeit seines Sohnes tief gerührt. Amnon erbittet sich von ihm die Gunst, daß Thamar ihn in seiner Krankheit pflegen dürfe, und diese wird ihm gewährt. Nun geht die aus der Bibel bekannte Violenz vor sich, die auf eine nach unseren Begriffen anstößige Art, aber mit der höchsten dramatischen Lebendigkeit behandelt ist. Nachdem Amnon seine Leidenschaft befriedigt hat, geht, wie durch Strafe des Himmels, die Liebe in den heftigsten Haß über und er verstößt die entehrte Thamar unter schweren Mißhandlungen. Diese klagt nun den Frevler bei'm Könige an und verabredet hierauf mit Absalon einen Racheplan. Absalon geht um so bereitwilliger darauf ein, als sein Sinn schon lange nach der Krone gestanden hat und er daher den ältern Bruder aus dem Wege geräumt zu wissen wünscht. Thamar zieht sich auf den Landsitz des Bruders, Baalhasor, zurück, wo sie als Bäuerin verkleidet lebt. Hier veranstaltet Absalon zur Zeit der Ernte ein Fest, bei dem der Racheplan ausgeführt werden soll. Amnon langt an und beginnt mit einer Bäuerin zu liebeln, in der er

zu seinem Schrecken das Weib erkennt, welches er tödtlich haßt, weil es ihm sein furchtbares Verbrechen vorhält. Entsetzt, beginnt er die ihm bevorstehende Katastrophe zu ahnen. Die Schnitter und Schnitterinnen feiern mit fröhlichen Tänzen und Gesängen das Erntefest; da vernimmt man Schreckensrufe hinter der Scene; Adonias und Salomon, Absalons Brüder, fliehen todtenbleich über die Bühne, die Gesänge verstummen, der Hintergrund öffnet sich und man erblickt die umgestürzte Tafel, an welcher das Festgelag gehalten worden ist, und neben ihr, zurückgesunken, die durchbohrte und blutende Leiche Amnons. Vor dem Todten stehen Thamar, die sich ihrer Rache freut, und der ehrgeitzige triumphirende Absalon mit gezücktem Schwert. Diese Scene gehört unstreitig zu den tragischsten, die irgend eine Bühne aufzuweisen hat. Den Schluß bilden die Klagen Davids über den Jammer, den ihm seine Söhne noch im Alter bereiten. — Einzelne Scenen dieses Drama's sind von Calderon in der gleich vortrefflichen Tragödie **Los Cabellos de Absalon** nachgeahmt worden.

Merklicher tritt das geistliche Element in einem Schauspiel hervor, worin die Geschichte der heiligen Casilda, eine der lieblichsten spanischen Legenden [192]) dramatisirt ist; es hat den Titel **los lagos de San Vicente.** Die Heldin ist eine Tochter des maurischen Königs von Toledo, die an einer tiefen Melancholie krankt und eine Wallfahrt nach dem See von San Vicente anstellt, weil ihr prophezeiht

[192]) Man findet sie erzählt in: **Hystoria o descripcion de la imperial cibdad de Toledo, con todas las cosas acontecidas en ella desde su principio y fundacion etc. En Toledo, por Juan Ferrer, 1551,** auch **1554 fol.**

worden ist, daß sie durch ein Bad in demselben ihre Genesung finden werde; das in der Verkündigung gemeinte Bad ist aber die Taufe. Casilda wird auf der Wanderung zum Christenthum bekehrt und läßt sich hierauf an den Fluthen des heiligen See's als Eremitin nieder, ohne je wieder an den Hof ihres Vaters zurückzukehren. — Das Schauspiel **Quien no cae no se levanta** ist in den ersten Akten mit den ausgelassensten Liebesintriguen angefüllt, nimmt aber nachher eine religiöse Wendung. Margarita, die Tochter eines vornehmen Florentiners, hat bisher ein ausschweifendes Leben geführt und unter den mehreren Liebhabern, denen sie ihre Gunst schenkt, Mord und Todtschlag veranlaßt. Einst vernimmt sie eine göttliche Stimme, welche ihr, von klagender Musik begleitet, ihre Laster vorhält. Auf diese Rede folgen zwei Erscheinungen, deren eine ihr das schreckliche Ende zeigt, das sie erwartet, falls sie auf dem Wege der Sünde fortwandelt, die andere aber sie die unverwelkliche Krone erblicken läßt, welche die reuige Büßerin schmücken wird. Die Sünderin wird erschüttert, kann aber noch nicht von der alten Gewohnheit lassen. Unterdessen hat ihr Liebhaber Lelio, der einen Andern umgebracht hat, sich in ein Kloster geflüchtet. Margarita erfährt es und begibt sich in die Klosterkirche, um mit ihm zu sprechen; hier aber macht die Rede eines Priesters einen solchen Eindruck auf sie, daß sie reuig und vom Gefühl ihrer Schuld getroffen niedersinkt, ihre weltlichen Kleider von sich wirft und durch ihre Geberden Anlaß gibt, vom Volke für wahnsinnig gehalten zu werden. Sie kleidet sich hierauf in ein härenes Bußgewand und lebt in tiefster Zurückgezogenheit; Lelio aber weiß sich verkleidet und durch Be-

stechung einer Dienerin Eintritt in ihre Wohnung zu verschaffen und macht sie noch einmal in ihren Entschlüssen wanken, so daß sie sich bereit erklärt, mit ihm zu entfliehen. Als sie ihren Vorsatz ausführen will, sinkt sie an der Schwelle der Thür wie ohnmächtig zu Boden; ihr Schutzengel erscheint und verbannt durch seine göttliche Schönheit und seine liebevollen Worte jeden weltlichen Gedanken aus ihrem Herzen. Der himmlische Bote fordert sie auf, sich mit ihm zu vermählen, nicht für dieses Erdenleben, sondern für jenes, welches ewig dauert; die reuige Sünderin willigt ein; ihr Körper bricht unter der Macht der gewaltigen Eindrücke zusammen und der Engel kehrt mit ihrer Seele in den Himmel zurück. — Einen ähnlichen Inhalt hat **La Condesa Bandolera.** Die Gräfin Ninfa, zuerst eine Männerfeindin, später von dem Grafen von Calabrien entehrt, wird Banditin und begeht zahllose Verbrechen, bis sie in einer Todesgefahr, durch einen Engel gewarnt, sich ihrer Sünden bewußt wird und in einem einsamen Walde Buße thut, wo die Herzogin von Calabrien sie durch einen nach ihr geworfenen Jagdspieß tödtet, indem sie sie für ein wildes Thier hält. — Unendlich bedeutender und unter allen geistlichen Schauspielen, die je in Spanien gesehen worden, vielleicht das vorzüglichste ist **el Condenado por desconfiado**, ein Werk, dem in flammenden Zügen der abenteuerliche, uns kaum noch verständliche, Geist der damaligen Religiosität aufgeprägt ist. Es führt die Gegensätze des Kleinmuths und des Glaubens vor. Ein Eremit, der sein ganzes Leben in Frömmigkeit und Tugend zugebracht, geräth wegen seiner Zweifel an Gottes Barmherzigkeit in die Macht des Teufels

und wird der Verdammniß entgegengeführt; ihm gegenüber steht ein Verbrecher, dem, trotz seines blutigen, mit Freveln jeder Art befleckten Wandels, die göttliche Gnade zu Theil wird. Diese extravagante Idee ist in theilweise bizarren, aber sinnvollen und großartigen Zügen ausgeführt; und zwischen den düstern Theilen dieses Gemäldes finden sich in seltsamer Mischung andere, die, im Sinne der zartesten Religiosität erdacht und behandelt, von wunderbar ergreifender Wirkung sind. Der Einsiedler Paulus lebt seit lange in einer einsamen Klause, ganz der Andacht und Betrachtung der göttlichen Dinge hingegeben. Das Stück beginnt mit einer Scene, welche die ganze Feierlichkeit und heilige Sabbathstille athmet, von der man sich die Wohnstätten der alten Patriarchen umgeben denkt. Paulus sinkt nach verrichtetem Gebet in einen Schlummer, in welchem er träumt, daß er bei'm jüngsten Gericht zu den Verdammten gehören werde. Dieser Traum regt seine Seele auf's mächtigste auf und erschüttert ihn so, daß er Zweifeln an der Gnade Gottes Raum gibt. Durch diese Zweifel erhält der Teufel Gewalt über ihn, so daß er ihn mit Erlaubniß des Höchsten versuchen darf. Der Dämon nimmt die Gestalt eines Engels an und verkündigt ihm, er möge, um sich über seine Zweifel Gewißheit zu verschaffen, nach Neapel gehen, wo er an einem gewissen Enrico sein eigenes endliches Loos erkennen könne, da Gott beschlossen habe, daß Beide ein gleiches Schicksal treffen solle. Der Eremit schenkt dieser trügerischen Vision Glauben und begibt sich auf den Weg, hoffend, in Enrico ein Muster von Tugend und Bußfertigkeit zu finden. Aber wie sehr täuscht er sich! Er trifft Enrico in Gesellschaft

wüster und ausgelassener Gesellen und schamloser Weiber, wie gerade eine Orgie gefeiert wird, bei welcher Jeder der Gesellschaft mit Wohlgefallen die Verbrechen erzählt, die er begangen hat, und zuletzt Enrico, als der größte Frevler unter Allen, mit einem Lorbeerkranze geschmückt wird. Paulus ist bei diesem Anblick wie zernichtet. Kann Enrico, der Inbegriff alles Bösen, der göttlichen Gnade theilhaftig werden? Wenn daher sein eignes Loos das nämliche sein soll, so ist ihm die Verdammniß gewiß, und er beschließt nun in der Verzweiflung, damit ihn das Schicksal wenigstens nicht unverdient treffe, sich gleich Enrico in Frevel aller Art zu stürzen. Er kehrt in das Gebirg zurück, das er früher als Einsiedler bewohnt hat, und stellt sich an die Spitze einer Räuberbande, mit der er alle möglichen Verbrechen ausübt. Bisweilen wenn er, seiner Schandthaten müde, ausruht, vernimmt er noch die mahnende Stimme des Gewissens, welche ihm zuruft, auf den Weg des Guten zurückzukehren; aber die Erinnerung an Enrico und an die vermeintliche Offenbarung treibt ihn wieder auf den Pfad der Verdammniß. Als Repräsentant der göttlichen Gnade erscheint ihm ein Engel in Gestalt eines Hirtenknaben, der eine Blumenkrone flicht, mit welcher er den reuigen Sünder bekrönen will, und liebliche Lieder singt, welche die Langmuth und Barmherzigkeit Gottes preisen. Paulus schwankt einen Augenblick in seinen bösen Vorsätzen, fällt aber bald wieder in seinen früheren Mangel an Vertrauen zurück. Unterdessen wird Enrico wegen seiner Verbrechen von der Justiz gesucht, und stürzt sich, um seinen Verfolgern zu entgehen, in's Meer. Die stürmenden Wogen tragen ihn wie durch ein Wunder empor, und bringen ihn an die Küste, wo

Paulus sein Wesen treibt. Die Banditen nehmen ihn gefangen und ihr Anführer beschließt, ihn der härtesten Probe zu unterwerfen, um an der Art, wie er sterben wird, sein eignes Loos kennen zu lernen. Enrico wird an einen Baum gebunden, um mit Pfeilen erschossen zu werden; aber ihn schreckt nichts, er verhöhnt Gott und lacht dem Tode in's Antlitz. Paulus tritt, wieder als Eremit gekleidet, vor ihn und ermahnt ihn um so eindringlicher zur Buße, als er glaubt, sein seliges Ende werde ein sicheres Unterpfand des eigenen sein; aber vergebens, Enrico bleibt verstockt und Paulus schenkt ihm das Leben, weil er fürchtet, daß er unbußfertig sterben und verdammt werden möge. Nach dieser furchtbaren Probe wird der „Kleinmüthige“ mehr und mehr in seinem Irrthum bestärkt. Er erzählt dem Enrico sein Leben und seine Schicksale, und dieser thut ein Gleiches; Enrico aber hat unter allen seinen Lastern sich eine Tugend bewahrt, nämlich die Liebe und zärtliche Pflege, die er seinem alten Vater widmet, und unter allen seinen Verbrechen immer an dem Glauben festgehalten, daß ihn die göttliche Gnade endlich doch retten werde. Diese Verbindung von hartnäckigem Beharren in der Sünde mit festem Vertrauen auf Gottes Langmuth hat nach unseren Begriffen etwas Befremdendes, kann indessen in den katholischen Ländern des südlichen Europa noch heute nicht selten wahrgenommen werden. Die beiden Frevler setzen nun vereinigt ihr blutiges Handwerk fort und plündern und morden Jeden, der in ihre Hände fällt. Nach einiger Zeit beschließt Enrico, nach Neapel zurückzukehren, um seinen alten Vater zu besuchen. Er fällt bei dieser Gelegenheit den Häschern in die Hände und wird in einen düstern Kerker geworfen. Die Schrecken

des Gefängnisses und das wüste Leben der Eingekerkerten werden mit furchtbarer Wahrheit geschildert. Der Teufel erscheint dem Enrico und bietet ihm, um den Preis seiner Seele, Befreiung an; aber dieser schenkt der warnenden Stimme des Himmels Gehör und bleibt. Er wird zum Tode verurtheilt und auf den Richtplatz geführt; noch ist seine Seele starr und trotzig; aber die einzige Tugend, die er in seinem Leben geübt hat, bahnt der göttlichen Gnade den Weg in sein Herz; was die Schrecken des Todes und der Hölle nicht vermocht haben, das erreichen die Thränen und Bitten seines greisen Vaters; Enrico wird gerührt, bittet Gott demüthig um Verzeihung und leidet reuig den schmachvollen Tod, um zum ewigen Leben einzugehen. — Paulus befleckt sich unterdessen immer mehr mit Schandthaten; aber die göttliche Gnade hört nicht auf, ihn zu suchen. Enrico's Seele erscheint ihm, wie sie von Engeln in den Himmel getragen wird. Dies soll sein Herz dem Troste öffnen. Doch umsonst; alle Mahnungen des Himmels bleiben wegen seines Mangels an Vertrauen erfolglos. Noch einmal geht der himmlische Bote, jener Hirtenknabe, an ihm vorüber, indem er ein Trauerlied singt und langsam die Blumenkrone zerpflückt, die er für ihn geflochten hat. Diese Scene hinterläßt einen unaussprechlichen Eindruck von Schrecken und Mitleid. Der nun rettungslos Verlorene fällt bald darauf in einem Gefecht und am Schlusse sieht man, wie seine Seele, von Flammen umgeben, zur Hölle geführt wird. — Hätte Tirso auch nichts geschrieben, als dieses wunderbare, tiefergreifende Drama, man würde ihm den Namen eines großen Dichters nicht versagen können.

Die wenigen Frohnleichnamsspiele dieses Autors (wie

El Colmenero divino, Los parecidos hermanos) übergeben wir, dagegen möge seines Auto **La madrina del Cielo** Erwähnung geschehen, weil dasselbe uns ein Beispiel von einer bisher noch nicht betrachteten Gattung geistlicher Feststücke liefert. Es ist zur Verherrlichung unserer lieben Frau vom Rosenkranz (**Nuestra Señora del Rosario**) gedichtet und unterscheidet sich, wie die zu dem nämlichen Zweck geschriebenen Stücke von Alvaro Cubillo de Aragon und Antonio Coello, von den **Autos sacramentales** und **al nacimiento** nicht allein durch die Tendenz, sondern auch durch die mehr vorwaltenden weltlichen Elemente bei zurücktretender Allegorie. Der ganze Inhalt zielt darauf ab, die Wunderkraft des Rosenkranzes zu feiern. Ein Wüstling, Dionisio, raubt der jungen Marcela gewaltsam die Ehre. Die Mißhandelte fleht den Himmel um Züchtigung des Ruchlosen an, und Christus verheißt ihr die Erfüllung ihrer Bitte. Dionisio stürzt sich immer tiefer in Sünde und befleckt sich mit jeder Art von Verbrechen; aber er hat bei allen seinen Freveln stets eine andächtige Verehrung für den Rosenkranz bewahrt. Er wird Bandit und mordet die Reisenden, die in seine Hände fallen. Unter den Letzteren befindet sich auch der heilige Dominicus; Dionisio will ihn, gleich den Uebrigen, umbringen, wird aber durch den Anblick eines Rosenkranzes, den der Heilige trägt, davon abgehalten und läßt ihn in Frieden weiter ziehen. Marcela richtet von Neuem ein Gebet an den Heiland, daß er den Frevler der verdienten Strafe nicht entgehen lassen möge, und es scheint, daß ihre Bitte erhört werden solle. Man erblickt einen offenen Höllenschlund und Christus als Richter mit dem flammenden Schwerte, wie er im

Begriff ist, Dionisio in die ewige Verdammniß hinabzustürzen; aber ihm zur Seite stehen der heilige Dominicus und die Jungfrau Maria, und suchen ihn zur Milde gegen den Sünder zu bestimmen, indem sie sich auf die Andacht berufen, die derselbe stets dem Rosenkranz gewidmet habe. Diese Verehrung des segenbringenden Zeichens nun ist es, was den schon zur Verdammniß Bestimmten rettet. Er erlangt auf Fürbitten Marien's, als der Patronin des Rosenkranzes, eine Frist zur Buße. Seine Seelenkämpfe werden in einer allegorischen Darstellung der verschiedenen Tugenden und Laster geschildert, welche ihn abwechselnd an sich ziehen; durch fortgesetztes Gebet aber wird er zuletzt der göttlichen Gnade theilhaftig und so durchaus in seinem ganzen Wesen umgewandelt, daß Marcela freudig einwilligt, als er ihr anbietet, sein früheres Vergehen durch die Vermählung mit ihr gut zu machen. Bei dem Hochzeitsfest erscheint die heilige Jungfrau selbst und schmückt die Häupter der Neuvermählten mit Kränzen von Rosen, wobei ein Chor von Engeln das Lob der Himmelskönigin singt.

Alarcon.

Einer der vorzüglichsten spanischen Theaterdichter, der jedoch, wie es scheint, schon von seinen Zeitgenossen auf's ungerechteste vernachlässigt worden ist und auch bei der Nachwelt noch nicht die verdiente Anerkennung gefunden hat. Ueber sein Leben wissen wir äußerst wenig. Nicolas

Antonio, der ihn übrigens mit Auszeichnung nennt [195]), weiß nicht einmal seinen Geburtsort mit Sicherheit anzugeben. Ueber diesen Punkt jedoch gibt eine alte Chronik bestimmtere Auskunft [196]). Hiernach war **Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza** in der Mexicanischen Provinz Tasco geboren und stammte aus einer Familie, deren früherer Wohnsitz der Ort Alarcon im Bisthum von Cuenca gewesen war. Ob diese nach Amerika übergesiedelten Alarcons zu dem vornehmen Hause gleichen Namens gehörten, über dessen Genealogie ein eignes Werk vom Marques von Trocifal vorhanden ist, hat sich bisher nicht ermitteln lassen; des Dichters jedoch geschieht in dem genannten Werk keine Erwähnung [197]).

Aus den Registern der Inquisition soll hervorgehen, daß unser Alarcon im Jahre 1622 in Spanien wohnhaft war [198]). 1628 gab er den ersten Band seiner Comödien heraus [199]), auf dessen Titel er sich **Relator del real**

[195]) Joannes Ruiz de Alarcon, Mexici ut credo apud orientales Indos natus, ex Hispania oriundus, comoediarum auctor, parentum memoria, inter eos qui classem hujus artis ducunt meo judicio annumerandus, et vix uni aut alteri puritate dictionis, urbanitateque et copia atque inventione comparandus (Bibl. hisp. nova T. I.)

[196]) Cronica de la provincia de San Diego de Méjico de religiosos descalzos de San Francisco, por Baltasar de Medina. Méjico, 1682, fol. 251.

[197]) Ich verdanke diese Mittheilung dem Herrn H. Ternaux-Compans, der das seltne Buch besitzt.

[198]) S. Ferdinand Denis, chroniques chevaleresques de l'Espagne et du Portugal. Paris, 1839. Vol. II. p. 237.

[199]) Alarcons Theater gehört zu den größten bibliographischen Seltenheiten. Mir ist von jedem der beiden Bände, aus denen es

consejo de Indias nennt. Der Posten muß nicht unbedeutend gewesen sein, und Alarcon scheint überhaupt zu den höchsten Kreisen der Gesellschaft gehört zu haben. Der familiäre Ton, in dem er sein Buch dem Herzog von Medina de las Torres dedicirt, ist sehr verschieden von den kriechenden Ausdrücken, in denen die Schriftsteller jener Zeit ihre Werke an große und hochgestellte Männer zu empfehlen pflegten. Auf diese Widmung folgt eine andere

besteht, nur ein Exemplar zu Gesicht gekommen, eins vom ersten auf der königlichen Bibliothek zu Paris; vom zweiten im Besitze des Herrn Ludwig Lemcke in Braunschweig, welchem Letzteren ich für die Zuvorkommenheit, mit welcher er mir diesen Band, so wie viele andere Schätze seiner ausgezeichneten spanischen Bibliothek auf längere Zeit überlassen hat, wahrhaft verpflichtet bin. Ich füge hier eine Angabe des Titels und Inhalts beider Theile bei:

Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza. Madrid en casa de Juan Gonzalez. 1628. 4.

Los favores del mundo. La industria y la suerte. Las paredes oyen. El semejante a si mismo. La cueva de Salamanca. Mudarse por mejorarse. Todo es ventura. El desdichado en fingir.

Parte segunda de las Comedias del licenciado Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza. Barcelona, Sebastian de Cormellas, 1634. 4.

Los empeños de un engaño. El Dueño de las estrellas. La amistad castigada; La Manganilla de Melilla. Ganar amigos. La verdad sospechosa. El Antichristo. El Texedor de Segovia. Los pechos privilegiados. La prueva de las promesas. La crueldad por el honor. El examen de Maridos.

Außerdem sind mir noch in einzelnen Drucken bekannt: Quien mal anda mal acaba und No hay mal que por bien no venga.

In Huerta's Catalog sind unter Alarcons Namen ferner angeführt: Dar con la misma flor. La culpa busca la pena y el agravio la venganza. La hechizera. Siempre ayuda la verdad. Quien priva aconseje bien.

an das Publicum, die eine sehr stolze Spache führt. Sie lautet:

„An den Pöbel.

An dich wende ich mich, du wildes Thier; an die Gebildeten würde unnütz sein, denn sie reden besser von mir, als ich selbst zu thun vermöchte. Hier hast du meine Comödien! Behandle sie nach deiner gewohnten Weise, nicht nach ihrem Verdienst. Sie sehen dir mit Verachtung und furchtlos in's Gesicht. Sie haben die Gefahren deines Pfeifens überstanden, und brauchen jetzt auch deine Behausungen nicht zu scheuen. Wenn sie dir mißfallen, so soll es mich freuen, denn das wird ein Zeichen sein, daß sie gut sind. Solltest du sie aber für gut halten, so würde das beweisen, daß sie nichts taugen, aber das Geld, das sie dich gekostet haben, würde mich trösten."

Aber diese übermüthige Laune trug dem Dichter schlimme Früchte. Während viele mittelmäßige Theaterdichter berühmt wurden, ward ihm nur geringe Anerkennung; sein Name findet sich nur selten und beiläufig bei gleichzeitigen Schriftstellern erwähnt; Lope de Vega, im **Laurel de Apolo**, widmet ihm zwar einige lobende Redensarten, aber dies Lob verliert seine Bedeutung, wenn man sieht, wie gleiches und höheres in demselben Werk an ungleich geringere Dichter ertheilt wird. Nur Weniges von Alarcon findet sich in den Sammlungen, welche die beliebtesten Comödien jener Zeit enthalten; und, was ihn am meisten kränken mußte, einige seiner vorzüglichsten Werke wurden unter den Namen berühmterer Dichter gedruckt. Im Vorwort zum zweiten Bande seiner Schauspiele weist er auf diesen Mißbrauch hin, und das mit einer Mäßi-

gung und Bescheidenheit, die man nach dem Ton der oben angeführten Stelle nicht erwartet hätte. „Der Leser möge wissen — sagt er — daß die acht Comödien meines ersten Theils und die zwölf dieses zweiten alle von mir sind, obgleich einige von ihnen, wie el **Tejedor de Segovia**, **la verdad sospechosa**, el **Exámen de maridos** [200]) und noch mehrere andern Krähen zu Federn gedient haben, um sich damit zu schmücken, und unter den Namen anderer Verfasser gedruckt sind, was ohne Zweifel die Schuld der Buchdrucker ist, die sie nennen wie ihnen beliebt, nicht der Autoren, denen sie dieselben beilegen; und so habe ich diese Erklärung geben wollen, mehr zu ihrer Ehre, als zu meiner; denn es ist nicht recht, daß ihr Ruhm durch meine Unwissenheit geschmälert werde."

Keine Andeutung setzt uns in den Stand, Alarcons Todesjahr auch nur muthmaßlich bestimmen zu können.

Die Werke dieses Dichters erschließen selbst dem, der in der übrigen spanischen Dramatik schon heimisch ist, ein ganz neues Reich der Poesie. Alarcon war einer jener kühnen und unabhängigen Geister, die, jede Nachahmung verschmähend, neue Bahnen brechen; ein energischer Charakter, der den Stempel seiner Individualität Allem, was

200) Der **Tejedor de Segovia** ist in **Sueltas** bald dem Calderon, bald dem Rojas beigelegt; die **Verdad sospechosa** dem Lope de Vega im (unächten) 22sten Bande von dessen Comödien (**Zoragoza, 1630**). **El Exámen de maridos** ist in **Sueltas** bald mit Montalvans, bald mit Lop'es Namen bezeichnet; mit dem des Letzteren auch im 24sten Bande der **Comedias de Lope de Vega. Zaragoza, 1633.** Diese Verfälschungen der Comödientitel sind übrigens der Unwissenheit oder Habsucht der Buchhändler zuzuschreiben, nicht den Dichtern, mit deren Namen sie unrichtig bezeichnet wurden.

er geschaffen, unverkennbar aufgedrückt hat. Wenn den meisten Theaterdichtern jener Zeit in der Regel der Stoff die Hauptsache ist, dem sie zu poetischer Ergötzung der Zuschauer die mannigfaltigsten Wendungen und Gestaltungen zu geben wissen, so behandelt Alarcon die Begebenheit nur als einen Ausdruck des Gedankens, den er darzustellen strebt. Er geht ferner nicht, wie Lope, von ruhiger Ueberschauung des Lebens, sondern von leidenschaftlich aufgeregter Empfindung aus; er will nicht bloß ergötzen, Theilnahme erregen, rühren, sondern den stürmischen Hauch der Begeisterung, der ihn erfüllt, auch Andern mittheilen. Alarcon scheint ein kühn und stolzgesinnter Mann, voll Entrüstung über alles Unedle, voll glühender Liebe für alles Gute gewesen zu sein; der Adel einer großen Seele, der Heroismus des Gedankens, ist allen seinen Dichtungen aufgeprägt; mit Vorliebe schildert er, was groß und erhaben im Menschen ist, männliche Seelenstärke und unbeugsamen Muth der verfolgten Unschuld, die hingebende Aufopferung der Liebe, die unerschütterliche Treue der Freundschaft, und, was der ächte Spanier jener Tage vor Allem hoch hielt, die ritterliche Lealtad, den Stolz auf fleckenlose Ehre. Daneben wird denn freilich, nach den Begriffen damaliger Zeit, auch der brennende Durst nach Rache verherrlicht, der kein Mittel scheut, die erlittene Schmach im Blute des Beleidigers zu tilgen.

Die lebhaft erfaßte Idee nun, die poetisch verkörpert werden soll, weiß der Dichter, trotz des überall hervorbrechenden glühenden Ungestüms seiner Seele, mit sicherer Kraft zum plastisch vollendeten Kunstwerk zu gestalten. Hier ist nichts Müssiges, nichts, was nicht consequent aus der

Grundidee hervorgegangen wäre; alles Einzelne ist organischer Theil des Ganzen; alles Besondere steht im engsten Zusammenhang mit dem Allgemeinen, und auch nicht Eine Scene läßt sich verrücken, ohne die Harmonie des Ganzen zu stören. Alarcons Dramen sind so gerundet, in sich abgeschlossen und in allen Theilen vollendet, das in dieser Hinsicht nur wenige andere ihnen gleichgestellt werden können. Besonders zu rühmen ist auch die Gründlichkeit, mit welcher er seinen Verwurf stets vollkommen erschöpft; um so mehr, da sie den meisten Dramatikern seiner Zeit fremd ist.

Der Vollkommenheit der inneren Gestaltung dieser Werke entspricht die Gediegenheit der äußeren Form; die Sprache unseres Dichters schmiegt sich immer in vollkommner Angemessenheit dem Gedanken an, erhebt sich mit der Kühnheit der Conception zum höchsten Schwunge des poetischen Ausdrucks, ohne doch je in Schwulst zu verfallen, und kann in den minder bewegten Scenen ein Muster von Klarheit und Natürlichkeit genannt werden.

Unter Alarcons Schauspielen findet sich zwar keines, das sich nicht durch Vorzüge auszeichnete; dennoch ragen die heroischen, deren Stoff sich an die nationale Geschichte oder Sage lehnt, über die andern empor. Wohl nirgends hat sich der eigenthümliche romantische Geist, der das spanische Leben jener Zeit durchglühte, mit gleicher Kraft und Fülle ausgesprochen. Was Herrliches und Großes seit Jahrhunderten in den Klängen der Romanze gelebt hatte und begeisternd in's Herz des Volkes gedrungen war; was Liebliches und Zartes der Ritter am Fenster seiner Dame zum Ton der Guitarre gesungen, hat sich hier in

anderer Form noch lebendiger entfaltet. Hier lebt und handelt vor uns jenes ernste und gediegene Volk voll Heldensinn und Glaubenstreue, das seit lange in Spanien heimisch war; und daneben jenes andere, das, wie ein sengendes Feuer aus den arabischen Wüsten hervorgebrochen, unter dem mildern Himmel bald der angeborenen Wildheit vergaß und in die Zaubergärten Andalusiens seine Feenpaläste baute; wir sehen den Jahrhundert-langen Kampf um das Kreuz und den Halbmond, hören den Kriegsruf und das Waffenklirren und dazwischen Lautenton und Liebesklage, bis endlich der Glockenklang den Kriegslärm übertönt und das siegende Volk die Symbole seines Glaubens auf die Heiligthümer des Propheten pflanzt, aber alles Schöne, was bei'm besiegten entsprossen, in sich aufnimmt und zu noch schönerer Blüthe gedeihen läßt.

Wohl eine der reichsten und lebenvollsten Dichtungen, die je auf der Bühne erschienen sind, ist der **Tejedor de Segovia**. Die Grundlage dieses Stücks scheint eine Stammsage der Häuser Vargas und Pelaez zu sein [201]), allein die besondere Gestaltung, die ihr Alarcon gegeben hat, ist unstreitig sein Eigenthum und von der Art, daß sie nur einem Dichter ersten Ranges so gelingen konnte. Die Genialität der Erfindung, das hinreißende Interesse der Situationen, die Sicherheit und Lebendigkeit der

[201]) Die edle Familie Vargas wird erwähnt im Don Quijote, Th. I. Cap. 8 und Cap. 49; man sehe dazu die Anmerkungen von Diego Clemencin. Die verrätherischen Pelaez spielen schon in den Romanzen vom Cid eine üble Rolle; s. die Romanzen Nro. 36 und 37 der Ausgabe von Juan de Escobar. — Ueber die specielle Sage, die Alarcon benutzt hat, habe ich nichts aufzufinden vermocht.

Charakteristik und die poetische Gluth, die alle Theile beseelt, sichern diesem Drama einen Platz unter den größten Meisterwerken der Dichtkunst. Jene Scenen, wo der junge Fernando als Sieger aus dem Maurenkriege zurückkehrt und plötzlich, statt des gehofften Lohns, seinen edlen, durch die schändlichen Pelaez verläumdeten, Vater enthauptet und sich selbst mit gleichem Loose bedroht sieht; sich dann in eine Kirche verschanzt und gegen die tobende Volksmenge vertheidigt; wie ihm zuletzt, da er schon dem Tode nah ist, auf wunderbare Weise ein junges Mädchen als rettender Engel erscheint und ihn zu befreien weiß; wie er dann, auf ihr eignes Bitten, seine Schwester tödtet, um sie vor den Nachstellungen seines Feindes zu schützen; wie er endlich nach tausendfachen Gefahren, die in immer steigendem Interesse auf einander folgen, an den Verräthern Rache nimmt und die Fleckenlosigkeit seiner Ehre darthut — das Alles wird Jedem unvergeßlich sein, der es einmal gelesen hat. Aber vergeblich wäre der Versuch, die Schönheiten dieses großartigen, von Kraft und Fülle strotzenden Gedichtes, das man dreist zu den ausgezeichnetsten Dramen irgend einer Zeit und Nation zählen darf, in einer Analyse darzulegen. Man lese dasselbe (wenn nicht im Original, so doch in der freilich nur unzureichenden deutschen Uebertragung) [202] und bewundere den wuchernden Reichthum der Invention, den Glanz der Ausführung, die Fülle der Phantasie und des Gefühls, die das Ganze mit wahrhaft erhabenem Gepräge schmückt, und endlich den künstlerischen

[202]) S. mein Spanisches Theater. Frankfurt am Main, 1845. Band I.

Verstand des Dichters, kraft dessen, trotz der Ueberfülle der Handlung, alles Einzelne zu dem allgemeinen Zielpunkt hineilt und die Schönheit der Gesammtwirkung nur steigert.

Neben dem genannten möchte das Schauspiel **Ganar amigos** Alarcons Meisterstück sein, ein herrliches Lobgedicht auf die Freundschaft, von der flammendsten Begeisterung und den edelsten Empfindungen durchglüht.

Die Handlung dieses Drama's ist in der Kürze folgende: Die schöne Doña Flor wird von dem Marques Fadrique, einem Günstling Pedro's des Rechtspflegers, geliebt und schenkt diesem ihre ganze Neigung, weshalb es ihr unangenehm ist, als D. Fernando, ein Cavalier, mit dem sie früher in Verbindung gestanden hat, wieder nach Sevilla zurückkehrt; flatterhaft, wie sie ist, vermag sie jedoch auch diesem ihre Gunst nicht ganz zu entziehen, aber sie läßt ihn auf's feierlichste schwören, von ihrer Liebe niemals gegen irgend Jemand etwas verlauten zu lassen. In einer Nacht, als D. Fernando mit seiner Schönen am Fenster redet, entspinnt sich zwischen ihm und einem anderen Ritter ein Streit, der mit der Tödtung des letzteren endigt. Fernando entflieht vor der herbeieilenden Justiz und spricht den nächsten Cavalier, der ihm begegnet, um seinen Schutz an; es ist sein Nebenbuhler, der Marques Fadrique, der ihn indessen mit ritterlichem Sinne zu schützen verspricht und ihm seinen Mantel leiht, damit er sich dadurch unkenntlich machen könne. Die Häscher nahen sich und der Marques erfährt von ihnen, daß der Ermordete sein Bruder sei; trotz dem erfüllt er sein Ritterwort, verhehlt den Mörder und geleitet ihn bis vor die Stadt; zum Danke verlangt er nur, daß Fernando ihm seinen Namen nenne

und ihm enthülle, in welchem Verhältniß er zu Doña Flor stehe. Fernando verweigert dies, indem er sich auf den abgelegten Schwur beruft; nun entspinnt sich ein Zweikampf zwischen Beiden; Fernando fällt und Fadrique setzt ihm das Schwert auf die Brust, indem er die Enthüllung des Geheimnisses verlangt; aber der Besiegte bleibt standhaft und will eher sterben, als das Gelübde brechen. Da ruft der Marques: „Steht auf, hohes Musterbild von Muth und Ehre! Lebt, der Himmel wolle nicht, daß, wer so seltenen Adel besitzt, um einer blinden Rache willen aufhöre, die Erde zu zieren; ich vergebe Euch nicht allein, sondern werde stolz darauf sein, wenn Ihr mich zum Freunde haben wollt!" — D. Fernando: Ich reiche Euch zum Pfande ewiger und fester Freundschaft Hand und Wort. — Fadrique: „D. Fernando, geht mit Gott, und denkt, daß, wenn Ihr mir auch den Bruder geraubt habt, den ich mehr als mein Leben liebte, ich doch freudig den gewonnenen Freund für den verlorenen Bruder eintausche!"—Diese Scene ist von unübertrefflicher Schönheit. Der Marques bittet den König, den D. Fernando wegen der verübten That zu begnadigen, und verspricht zugleich dem D. Diego, Bruder der Doña Flor, künftig das Verhältniß zu seiner Schwester, deren Ruf schon durch jenes nächtliche Ereigniß vor ihrem Fenster gelitten hat, gänzlich abzubrechen. Doña Flor fühlt sich durch das plötzliche Zurückziehen des Marques tief gekränkt und trägt einer ihrer Freundinnen, Doña Anna, auf, ihn wo möglich in ihre Arme zurückzuführen. Die letztere hat hierüber ein Zwiegespräch mit Fadrique, das von D. Diego, welcher Anna liebt, belauscht, aber mißverstanden und so ausgelegt wird, als ob Anna den Mar-

ques an sich zu fesseln suche. Diego beschließt nun, um sich an der Treulosen zu rächen, unter dem Namen des Marques verkleidet in ihr Haus einzudringen und ihr Gewalt anzuthun. Unterdessen hat Fadrique vom König den Auftrag erhalten, einen gewissen Pedro de Luna, der sich einer strafbaren Handlung schuldig gemacht hat, zu verhaften; aber da ihm dieser befreundet ist, so sucht er ihn dadurch zu befreien, daß er ihm eine schleunig anzutretende Heerführerstelle überträgt. Pedro, mit dem Motiv dieser Ernennung unbekannt, glaubt, Fadrique wolle ihn aus der Nähe des Königs verdrängen, und sinnt deshalb auf Rache; er klagt ihn an, seinen Bruder selbst aus Eifersucht umgebracht zu haben. Zugleich erscheint Doña Anna in Trauerkleidern vor dem König und fleht um Gerechtigkeit wider den Räuber ihrer Ehre. Der Marques wird nun in einen Kerker geworfen und zum Tode verurtheilt; kaum aber hat Fernando, der sich bisher verborgen gehalten, dies vernommen, so gibt er sich für den Mörder an; auch Diego eilt herbei, sich als den Urheber der an Anna verübten Schmach zu bekennen; Pedro aber, inzwischen über die Ursache der Handlungsweise des Marques aufgeklärt, verlangt gleichfalls, an der Stelle des unschuldig Verurtheilten im Gefängniß zurückzubleiben. Nun entsteht ein Streit des Edelmuths zwischen den vier Rittern; Jeder will den Andern retten und selbst die Strafe erleiden. Der König, der diese Scene belauscht, wird von dem Heldensinne der Vier so bewegt, daß er sie Alle begnadigt und die Zierden seines Reiches nennt. Anna reicht dem Diego, Flor dem Marques ihre Hand. — Die Wirkung dieses Stückes bei der Darstellung mußte die ergreifendste

sein; es mußte nicht bloß rühren und erschüttern, sondern zu den großherzigsten Entschlüssen anspornen. Man darf Alarcon dreist für denjenigen unter den spanischen Dramatikern erklären, dessen Pathos am reinsten und kräftigsten ist; was er sagt, quillt unmittelbar aus dem Born der tiefsten Empfindung und dringt eben so unmittelbar zum Herzen; seine Beredtsamkeit reißt unaufhaltsam mit sich fort, weil sie die reine Sprache der Seele ist.

La crueldad por el honor (auf ein im eilften Buche des Mariana erzähltes Factum gegründet) steht an Großartigkeit der Conception und Energie der Ausführung den bisher erwähnten Schauspielen kaum nach. Die Handlung beruht auf einer seltsamen Begebenheit aus der älteren Geschichte des Königreichs Aragon und ist, kurz gefaßt, folgende: Nuño Aulaga, ein Aragonesischer Grande, glaubt sich von Bermudo, einem der obersten Beamten des Reiches, schwer beleidigt, und hat mehrmals an demselben Rache zu nehmen versucht, aber alle seine Versuche sind durch die hohe Stellung des Beleidigers vereitelt worden und die weitere Aussicht zur Ausführung seiner Rachepläne wird ihm zunächst dadurch genommen, daß er den König Alonso auf einem Zuge in's gelobte Land begleiten muß. Der König wird auf dieser Kreuzfahrt von den Ungläubigen erschlagen und Nuño geräth in Gefangenschaft. Alle diese Begebenheiten sind dem Anfange des Stückes voraufgegangen. Nuño kehrt nach fünfundzwanzigjähriger Abwesenheit in sein Vaterland zurück, wo inzwischen die Königin Petronila mit Bermudo, als ihrem ersten Minister, die Regierung geführt hat. Ueber das Schicksal des Königs sind nur unbestimmte Gerüchte nach Aragon gekommen

und Nuño wird wegen seiner auffallenden Aehnlichkeit mit dem verstorbenen Alonso von Vielen für diesen gehalten. Dieser Umstand gibt ihm denn den Plan ein, sich wirklich für den König auszugeben; er zweifelt nicht, daß sämmtliche Vasallen ihn für ihren rechtmäßigen Gebieter halten werden und glaubt, auf solche Art am sichersten die längst ersehnte Rache an Bermudo ausführen zu können. Wirklich fallen fast sämmtliche Großen an ihn ab und binnen Kurzem sieht er sich von einem mächtigen Heere umgeben, mit welchem er sich der Königin, die ihn für einen Betrüger erklärt, entgegenstellt. Die Letztere zählt nur noch wenige Anhänger, von diesen aber ist Sancho Aulaga, der Sohn Nuño's, der natürlich seinen Vater nicht kennt, der Anführer. Die entscheidende Schlacht soll geliefert werden und Vater und Sohn stehen sich zum Kampfe gegenüber. Nuño läßt Sancho zu einem Zwiegespräch entbieten und entdeckt sich ihm, indem er ihn bestürmt, die Vertheidigung der Königin aufzugeben; aber dieser bleibt seiner Pflicht getreu und will eben das Signal zum Angriff geben, als auch sein Heer sich für Nuño erklärt und ihn so der Nothwendigkeit enthebt, die Waffen gegen seinen Vater zu führen. Petronila sieht sich nun gänzlich verlassen und Nuño, von Allen für den König gehalten, besteigt den Thron. So ist denn der lang ersehnte Augenblick zur Rache an Bermudo erschienen; Nuño hat denselben zu einer Unterredung unter vier Augen bestellt, enthüllt ihm, wer er sei und was der Zielpunkt seines ganzen Anschlags gewesen, und will eben den tödtlichen Streich gegen ihn führen, als mehrere Ritter, welche ihn im Verborgenen belauscht haben, hervortreten und ihn von der Ausführung der beabsichtigten

That zurückhalten. Entlarvt und von allen seinen Anhängern verlassen, wird der vorgebliche König nun zu schimpflichem Tode verurtheilt; aber wie die Herstellung seiner Ehre das Motiv seiner ganzen Handlungsweise gewesen ist, so sinnt er auch noch jetzt darauf, sich durch einen heroischen Entschluß der Schmach, welche seinen Namen zu beflecken droht, zu entziehen; er erbittet sich als letzte Gnade, den Sohn noch einmal sehen zu dürfen, und verlangt dann von diesem, daß er ihn umbringe; ein Tod von tapferer Hand verwandle die Schande der Hinrichtung in Ruhm; nach vollbrachter That aber solle Sancho erstlich an Bermudo Rache nehmen und dann im feierlichen Kampfe gegen Jedermann erhärten, daß jener Betrüger, der sich zuerst für den König und dann für Nuño Aulaga ausgegeben habe, nicht sein Vater gewesen sei; dieser sei längst in Palästina gestorben. Sancho führt nach vergeblichen Einwendungen und langem Kampfe den Befehl aus, streckt den Vater todt zu Boden und erbittet sich hierauf von der Königin die Erlaubniß zu einem feierlichen Zweikampfe mit Bermudo und dann mit Jedem, der seine Aussage bestreiten sollte; zuletzt aber offenbart es sich, daß er in Wahrheit nicht Nuño's, sondern Bermudo's Sohn ist, daß auch jene vermeintliche Beleidigung nicht Statt gehabt hat, und so gewinnt das Drama nach den mächtigen Erschütterungen einen befriedigenden und versöhnenden Schluß.

Nunca mucho costò poco (auch unter dem Titel **los pechos privilegiados** bekannt), nach der Versicherung des Dichters auf eine wahre Begebenheit gegründet, enthält sehr interessante Scenen, entbehrt jedoch der ergreifenden Seelenschilderungen, in denen Alarcon sonst Meister ist.

In **Don Domingo de Don Blas** wird sehr schön geschildert, wie ein in Selbstsucht versunkener Geist sich plötzlich zu edler Thatkraft emporrafft. Reizende Situationsgemälde, wie sie nur eine sehr poetische Einbildungskraft zu schaffen vermochte, enthält **La manganilla de Melilla**; in dem Plan dieses Stückes aber vermißt man die Besonnenheit, welche die übrigen Werke dieses Dichters auszeichnet. — In **La prueba de las promesas** ist die bekannte Zaubergeschichte vom Diaconus von Badajoz sehr geschickt zum Drama verarbeitet.

Ein unheimlicher, düster phantastischer Geist weht in den Schauspielen **el Antechristo** und **Quien mal anda mal acaba**. Jenes ist eine seltsame Dramatisirung der Vision in der Apocalypse; dieses eine der Faustsage ähnliche Geschichte, die sich angeblich kurz vor Abfassung des Stückes in Spanien zugetragen haben soll. Ein Jüngling, Roman Ramirez, wird durch die hoffnungslose Leidenschaft zu einer Schönen, welche mit einem Andern verlobt ist, dahin gebracht, daß er seine Seele dem Teufel verschreibt, um mit dessen Hülfe an das Ziel seiner Wünsche zu gelangen. Wirklich bringt er es durch Beistand des höllischen Geistes dahin, daß die frühere Verlobung rückgängig wird und die Geliebte ihm eben am Altar die Hand reichen will, als zwei Familiaren der Inquisition eintreten und ihn wegen Bündnisses mit den teuflischen Mächten dem heiligen Gericht überliefern.

In **El dueño de las Estrellas** und **La Amistad castigada** hat Alarcon eigene Erfindungen auf den Boden des griechischen Alterthums verlegt. Der Grund, weshalb dieser Schauplatz gewählt wurde, läßt sich nicht leicht

entdecken; denn in beiden Stücken beruht die Handlung ganz auf dem Conflikt der Ehre und Unterthanenpflicht nach spanischen Begriffen.

Die eigentlichen Lustspiele Alarcon's zeichnen sich vor den meisten der spanischen Bühne durch die äußerst lebendige und individuelle Charakteristik aus. Vorzüglich berühmt ist darunter **La verdad sospechosa** als das Vorbild von Corneille's **Menteur** (der übrigens nur einen schwachen Schatten des Originals gibt). Ein junger Mann von seltenen Eigenschaften, die aber durch den Hang zum Lügen entstellt sind, erblickt, nachdem er eben in Madrid angelangt ist, zwei schöne Damen, deren eine ihm besonders gefällt. Er redet die letztere an und gibt sich bei ihr, theils seinem natürlichen Hange folgend, theils um sich in ihren Augen mehr Verdienst zu geben, für einen Amerikaner aus, der sich schon seit einem Jahre in Madrid befinde und seit eben so lange in sie verliebt sei, ohne Gelegenheit gehabt zu haben, sich ihr zu erklären. Bald darauf begegnet er einem Freunde, der dieselbe Schöne liebt und eifersüchtig ist, weil er gehört hat, ein anderer Liebhaber habe seiner Dame am vergangenen Abend ein Fest am Manzanares gegeben; der Lügner, mit der Herzensneigung seines Freundes unbekannt, sagt, um sich dadurch in Ansehn zu setzen, er selbst sei jener Festgeber gewesen. Hierauf redet er mit seinem Vater, der ihm eine Heirath mit einer Dame von so ausgezeichneter Schönheit und Liebenswürdigkeit vorschlägt, daß kein irdisches Wesen ihr gleichkomme. Es ist dies dieselbe, in die sich der junge Mann verliebt hat; aber da dieser deren wahren Namen nicht kennt, so gibt er, um den Vorschlag abweisen zu können, vor, in Sala-

manca verheirathet zu sein, und nöthigt seinen Vater, den Heirathscontract zu zernichten. Aus diesen drei Verwicklungen und anderen, die aus dem Gegenstande entspringen und mit der größten Geschicklichkeit combinirt sind, setzt Alarcon das Gewebe seiner Fabel zusammen, deren Resultat ist, daß der Lügner einen Zweikampf mit seinem Freunde bestehen muß, in den Augen Aller beschimpft wird, die Hand der Geliebten verliert, und sich mit einer Dame, die er nicht liebt, vermählen muß. Es ist vermuthlich die so stark hervortretende moralische Tendenz, was dieser Comödie bei einigen Kunstrichtern so zur Empfehlung gereicht hat, daß sie dieselbe für das beste aller spanischen Lustspiele erklärt haben. Wir sind mit dieser Meinung nicht einverstanden. Lope, Tirso, Moreto, Rojas und Alarcon selbst haben Lustspiele von viel genialerer Erfindung, von ungleich größerer Feinheit und Anmuth des Scherzes geschrieben. Immerhin bleibt jedoch dieser **Verdad sospechosa** ein seltenes Verdienst, und sie darf für eins der wenigen Stücke gehalten werden, in denen sich eine direkte moralische Tendenz geltend macht, ohne der Poesie Eintrag zu thun. Ihre Vorzüge treten erst recht in ein helles Licht, wenn man sie mit der trocknen und farblosen Nachbildung des Corneille vergleicht, in welcher fast alle geistreichen Züge und anmuthigen Wendungen des Originals zerstört sind und eine in jedem Striche lebenvolle Skizze zu einem langweiligen moralischen Exempelstück entstellt ist[203]).

[203]) Corneille sagt von seinem **Menteur**: Dieses Stück ist zum Theil Nachahmung, zum Theil Uebersetzung eines spanischen. Das Süjet desselben scheint mir so sinnreich und so trefflich behandelt, daß ich oft gesagt habe, ich würde gern zwei der besten von den meinigen

Ein nach unserer Meinung das vorige übertreffendes und in jeder Hinsicht vortreffliches Lustspiel ist **El Examen de maridos.** Die Idee, wie eine junge Dame, in Folge der testamentarischen Verfügung ihres Vaters, ein förmliches Examen über die Qualitäten und die Aufrichtigkeit der Gesinnungen ihrer Bewerber anstellt, aus welchem denn zuletzt der würdigste als Sieger hervorgeht, ist originell und gibt zu den interessantesten Situationen Anlaß; die Combination des Plans zeugt von der größten Gewandtheit und Ueberlegung, und die Charakteristik zeichnet sich durch Schärfe, Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit aus.

Mehr in das Fach der eigentlichen Intriguenspiele fallen **El semejante a si mismo, Quien engaña mas á quien** und **Los empeños de un engaño.** Auch diese, so wie alle übrigen Dramen unseres eminenten Dichters gehören durch geistvolle und eigenthümliche Erfindung, geschickte Führung der Handlung und Eleganz der Darstellung zu den allervorzüglichsten der spanischen Bühne, und es ist sehr zu bedauern, daß davon keine anderen, als jene alten und seltenen Ausgaben existiren, welche kennen zu lernen nur Wenigen vergönnt ist.

---

dafür hingeben, wenn diese Erfindung mein wäre. Die spanische Comödie wird dem berühmten Lope de Vega zugeschrieben; vor Kurzem aber ist mir ein Band von Don Juan Ruiz de Alarcon zugekommen, in welchem dieser behauptet, daß er sie verfaßt habe, und sich über die Buchhändler beklagt, welche sie unter fremdem Namen gedruckt hätten. Wer jedoch auch ihr Verfasser sein möge: es ist gewiß, daß sie viel Verdienst hat und ich kenne nichts in jener Sprache, was mir besser gefallen hätte."

Felipe Godinez.

Mittheilungen über das Leben dieses Dichters scheinen gar nicht auf uns gekommen zu sein und unser einziger Anhaltspunkt, um die Zeit zu bestimmen, in welcher er für die Bühne gewirkt hat, ist die Erwähnung, welche seiner in der Reise zum Parnaß geschieht [204]).

Seine Comödien zeichnen sich nicht eben durch große und hervorragende Originalzüge aus, aber sie sind größtentheils von interessanter Erfindung und geistvoller Ausführung. In **Aun de noche alumbra el Sol** ist ein auf der spanischen Bühne sehr häufig wiederholtes Thema, wie ein Fürst und ein Privatmann durch die Bewerbung um dieselbe Dame mit einander in Conflikt kommen, behandelt, und es ist kein geringes Lob für den Dichter, daß er diesem Vorwurf nach so vielen früheren Bearbeitungen noch neue Seiten abzugewinnen gewußt hat. Die Scene ist am königlichen Hofe von Navarra. Don Juan de Zuñiga steht in einem Liebesverhältniß mit Doña Sol, einer Verwandten des königlichen Hauses, welche auch von dem Kronprinzen D. Carlos geliebt wird. Eines Abends trifft er vor der Thür der Geliebten mit dem Nebenbuhler zusammen; es entsteht Streit und der Prinz befiehlt ihm

[204]) **Este, que tiene como mes de Mayo**
Florido ingenio y que comienza ahora
A hacer de sus comedias nuevo ensayo
***Godinez* es.**
Cervantes, Viage al Parnaso.

kraft seiner fürstlichen Autorität, dieser Liebe zu entsagen. D. Juan ergreift nun, um sich den Besitz völlig zu sichern, das Mittel, sich heimlich mit Sol zu vermählen. Der Prinz, welcher dessen fortgesetzten Umgang mit der Geliebten, wenn auch nicht die geschehene Vermählung, erfährt, gibt voll Wuth über die Mißachtung seines Befehls dem D. Jayme, einem Freunde Juan's, den Auftrag, den Letzteren zu ermorden. Jayme fingirt, dem Befehle Folge leisten zu wollen, benachrichtigt aber den Freund von der Gefahr, in der er schwebt, und drängt ihn, sich durch die Flucht zu retten, wobei er verspricht, während seiner Abwesenheit Doña Sol in seinen Schutz zu nehmen. D. Juan fügt sich den vereinten Bitten des Freundes und der Gattin, deren zärtliche Liebe zu ihm in sehr ansprechender Weise geschildert wird, und begibt sich auf ein benachbartes Dorf, wo er sich verborgen hält. Unterdessen verfällt eine in Juan verliebte und für ihn besorgte Dame, Doña Costanza, auf den Gedanken, den Groll des Prinzen dadurch zu besänftigen, daß sie ihm unter dem Namen Sol's zärtliche Briefe schreibt und ihm unter eben diesem Namen nächtliche Zusammenkünfte verstattet. Durch ein Mißverständniß gelangt der Prinz in einer Nacht in das Zimmer der wahren Doña Sol, von welcher er mit tugendhafter Entrüstung zurückgewiesen wird; dieses Gespräch wird von D. Juan belauscht, der eben zurückgekehrt ist, um seiner Gattin einen heimlichen Besuch abzustatten, und, da er den Zusammenhang nicht kennt, die letztere, welche den Schein allerdings gegen sich hat, für untreu hält. Er tritt, durch heftige Eifersucht getrieben, hervor, überhäuft Sol mit Schmähungen und wird dann auf Befehl des Prinzen verhaftet. Der

König hat inzwischen die Hand seines Sohnes an die Thronerbin von Aragon versagt und ist sehr unzufrieden über die Leidenschaft, welche ihn anderweitig festhält; er befreit den D. Juan aus dem Kerker und befiehlt ihm, Doña Sol zu tödten. Dieser, aus Eifersucht und wegen seiner vermeintlich gekränkten Ehre ohnehin auf Rache sinnend, schickt sich an, das königliche Geheiß auszuführen, dringt zu nächtlicher Zeit bei Doña Sol ein, hört nicht auf ihre Unschuldsbetheurungen und will eben ihre Brust durchbohren, als er in der Nähe ein Liebesgeflüster vernimmt und die Stimme des Prinzen erkennt, der eine andere Dame als Doña Sol anredet. Enttäuscht und nun von der Treue seiner Gattin überzeugt, sinkt er in deren Arme; in diesem Moment tritt der König mit fackeltragenden Trabanten auf und findet statt der erwarteten Leiche das sich zärtlich umschlingende Ehepaar, den Prinzen aber in den Armen der Costanza. D. Juan erklärt, wie er sich heimlich mit Doña Sol vermählt habe, und der Prinz erkennt, nachdem die Täuschung, welche ihn so lange befangen hat, gefallen ist, wie phantastisch und thöricht seine ganze Liebe gewesen, weshalb er sich bereit erklärt, der Infantin von Aragon seine Hand zu reichen. — Die genannte ist unter den uns bekannten Comödien des Godinez die vorzüglichste. Das heroische Lustspiel **Cautelas son amistades** leidet an überspitzfindiger Anlage der Handlung; Verkleidung, Verwechselungen und gegenseitige Ueberlistungen sind darin so gehäuft, daß die Verfolgung aller dieser sich kreuzenden Fäden der Intrigue eine wahre Mühseligkeit wird. — Das geistliche Schauspiel **La Virgen de Guadalupe** hat zwar einige schöne Züge voll wahrer Poesie, aber diese liegen

unter einer Masse von Ungereimtheiten und Geschmacklosigkeiten vergraben. Ueberhaupt ist dieser Autor nicht so bedeutend, daß es nöthig wäre, seiner übrigen Stücke, wie **Los trabajos de Job, Zelos son bien y ventura, Acertar de tres la una, Adquirir para reynar, Amar y Mardoqueo**, und seiner Autos, wie **El segundo Isaac**, noch näher zu erwähnen.

Luis de Belmonte [205]).

Auch über diesen Dramatiker fehlt es ganz an biographischen Nachrichten, und man weiß nur, daß er zur Zeit des Lope de Vega geblüht hat. Seine Schauspiele sind nicht viel mehr als Mittelgut und haben wenig eigenthümliches Verdienst. In **El Principe Villano** haben wir eine romanhafte Handlung von ziemlich gewöhnlichem Schlage, wenigstens von der Art, wie sie auf dem spanischen Theater schon so oft vorgekommen war, daß es keiner besonderen Erfindungskraft bedurfte, um sie mit einigen Modificationen neu ausstaffirt auf die Bretter zu bringen. Ein Prinz von Dänemark, der sich unter fremdem Namen an den Hof des Königs von Polen begibt, um sich dessen Tochter geneigt zu machen; die Liebe eben dieser Prinzessin

[205]) Ludovicus de Belmonte, comoediarum poeta, vel eo tempore audiebatur in theatris, quo sub Lupo de Vega et aliis hispana Comoedia omnes alias omnium gentium omnisque aetatis provocabat: idem cum eo qui inscripsit:

Hazañas de D. Garcia Hurtado de Mendoza, 1622. 4.

Nicolas Antonio, Bibl. nova.

zu einem jungen Landmann, welcher sich, in Rittertracht verkleidet, in den Palast einschleicht und auf einem Turnier einen Prinzen umbringt, weshalb er vom König verfolgt, von der Prinzessin aber in ihrem Cabinet verborgen gehalten wird; nächtliche Begegnungen und Streitigkeiten, endlich die Entdeckung, daß der vermeintliche Landmann gleichfalls ein Prinz sei, — das sind Ingredienzien, welche schon so unzählige Male benutzt worden waren, daß die Phantasie sich ihretwegen nicht erst sehr in Unkosten zu setzen brauchte. — **La renegada de Valladolid** ist ein wunderliches Amalgam von profanen Liebesintriguen und religiösen Tendenzen. Isabel, eine junge Dame aus Valladolid, hat das Gelübde abgelegt, Nonne zu werden, und soll nächstens in das Kloster treten, als die plötzlich aufglimmende Liebe zu einem jungen, unter den Fahnen Karl's V. dienenden Ritter sie dergestalt bethört, daß sie ihren Gelübden untreu wird und mit dem Geliebten entflieht. Beide gerathen nach mancherlei Abenteuern nach Afrika und in maurische Gefangenschaft. Aber Isabellens Liebe zu ihrem Begleiter hat sich allmälig in Haß umgewandelt; sie verläßt ihn und wirft sich dem Morenkönig, der um ihre Gunst buhlt, in die Arme, worauf sie Favoritsultanin wird und den christlichen Glauben abschwört. Nun führt das Schicksal auch Isabellens Bruder in die Afrikanische Gefangenschaft; dieser ist eben so sehr ein Muster von Tugend und Frömmigkeit, wie die Schwester ein Ausbund des Gegentheils; er erträgt alle Leiden der Sclaverei mit unermüdlicher Geduld und hängt so standhaft an seinem Glauben, daß er dafür den Märtyrertod zu leiden bereit ist. Gerade die Schwester häuft das meiste Elend auf ihn; aber zuletzt gelingt es ihm, die

Abtrünnige zu bekehren, die nun reuig wieder in den Schooß der Kirche zurückkehrt und ihre hohe Stellung benutzt, um alle Christensclaven aus der Gefangenschaft zu befreien.

Unter Belmonte's Namen ist in einigen alten Ausgaben auch das berühmte Schauspiel **El diablo predicador** gedruckt, das in anderen Drucken dem Antonio Coello zugeschrieben, in noch anderen bloß als **de un ingenio de esta corte** bezeichnet wird. Dem Style nach zeigt es allerdings Uebereinstimmung mit den übrigen Werken unseres Belmonte, und wenn es wirklich von ihm herrührt, so ist es entschieden das beste von seinen Stücken. Der Teufel Lucifer hat es durch seine Ränke dahin gebracht, die Einwohner von Lucca auf's äußerste gegen die Franciskanermönche zu erbittern; Niemand gibt ihnen mehr Almosen, sie befinden sich in der äußersten Noth, sind dem Hungertode nahe und erhalten zuletzt von dem Magistrat den Befehl, ihr Kloster zu verlassen und sich in die weite Welt zu zerstreuen. Als der Teufel eben über seinen Sieg triumphirt, steigt das Christuskind vom Himmel herab und verurtheilt ihn, um ihn für seine Frechheit zu züchtigen, selbst Franciskanermönch zu werden und so lange öffentlich zu predigen und Almosen zu sammeln, bis durch die neu erweckte Frömmigkeit und die eingegangenen Spenden ein zweites größeres Kloster für denselben Orden erbaut worden sei. Lucifer ist voll Verzweiflung, daß er auf diese Art sich selbst bekämpfen muß, kann sich jedoch der Nothwendigkeit nicht entziehen, legt die Franciskanerkutte an und erscheint plötzlich inmitten der Mönche, welche schon im Begriff sind, ihr Kloster zu verlassen.

Lucifer. Deo gratias, meine Brüder! (für sich) Welche Qual!

Der Pater Guardian. Gott steh' uns bei! Wer seid Ihr, ehrwürdiger Vater, und wie seid Ihr hereingekommen?

Bruder Nicolas. Die Thür war fest verschlossen; er muß durch die Lüfte hereingeflogen sein!

Lucifer. Die göttliche Macht weiß sich alle Thüren zu öffnen; sie hat mich aus einem fernen Lande, dessen Dasein selbst die Sonne nicht kennt, hierher geführt.

Pater Guardian. Euer Name?

Lucifer. Ich heiße Bruder Wider-Willen; ehemals nannte man mich Cherubim.

Bruder Antolin (der Gracioso). Er ist gewiß ein Baske.

Pater Guardian. Erzählt, was Euch zu uns herführt. Eure Worte, Euer wunderbarer Eintritt in das Kloster trotz der verschlossenen Thüren, erfüllen uns mit Angst und Unruhe, und ich fürchte eine List des bösen Feindes.

Lucifer. Beruhigt Euch! Ich komme auf Befehl Gottes, um Euch Euren Mangel an Glauben vorzuhalten Wie? können denn die Krieger, welche unter den Fahnen des großen Feldherrn Christi dienen, den ihnen anbefohlenen Platz so feige verlassen? Kaum seit zwei Tagen hält Euch der Feind belagert, und schon ist eure Hoffnung, euer Muth geschwunden! Wißt Ihr doch, daß Gott unserem Vater verheißen hat, das Brod werde seinen Kindern nie fehlen; und Ihr könnt an der Erfüllung des göttlichen Versprechens zweifeln? (für sich) Ist es möglich? Bin

ich es wirklich selbst, der so spricht? Ich bebe vor Wuth. (laut) Glaubt mir, wenn auch wirklich alle Menschen Euch Mitleid versagten, so würden die Engel Euch die verheißene Nahrung bringen, ja der Teufel selbst würde Euch zu Hülfe kommen.

Bruder Antolin. Er redet mit solcher Inbrunst, daß die Flamme ihm aus den Augen schlägt.

Pater Guardian. Ich erkenne wohl, daß Ihr ein Bote Gottes seid.

Lucifer beginnt nun das ihm auferlegte Geschäft, und bald gewinnt die Sache der Franciskaner wieder ein besseres Ansehen. Von allen Seiten strömen Almosen für sie herbei und binnen Kurzem erhebt sich aus dem Ertrag der frommen Spenden ein neues größeres Kloster. Der vorgebliche Mönch entwickelt eine übermenschliche Thätigkeit, predigt auf den Straßen und, wie es scheint, an verschiedenen Orten zur nämlichen Zeit, hilft bei'm Bau des Klosters, zeigt aber in seinem ganzen Wesen so viel Sonderbares, daß die frommen Brüder nicht wissen, was sie von ihm denken sollen; nur der Pater Guardian, durch eine göttliche Offenbarung davon in Kenntniß gesetzt, weiß, wer er ist.

Bruder Pedro. Seine wunderbaren Thaten zeigen, daß er mehr als ein Mensch ist.

Pater Guardian. Lesen wir nicht von vielen Heiligen gleich große Wunder? Und doch waren sie nur Menschen.

Bruder Pedro. Das ist wahr; aber wüßten wir nur, in welchem Lande oder in welcher Provinz dieser Heilige in den Franciskaner-Orden aufgenommen worden ist; denn das hat Niemand von ihm herausbringen können.

Bruder Nicolas. Ich glaube, es ist Elias.

Bruder Pedro. Und ich halte ihn für einen Engel; denn ein menschlicher Körper vermöchte nicht, wie er es thut, vom Morgen bis zum Abend die ganze Stadt zu durchlaufen, bald hier, bald dort zu sein, am Kloster zu arbeiten und doch auch wieder zu Hause alle nöthigen Geschäfte zu verrichten.

Pater Guardian. Ich kann Euch nur versichern, Bruder Pedro, daß Gott ihn gesandt hat; weiter grübelt nicht darüber nach!

Bruder Antolin (auftretend). Nein, es gibt keinen Winkel, der vor diesem Herenmeister sicher wäre! Nun hat er mir auch die beiden Kaninchen aus dem Loche hervorgeholt, wo ich sie versteckt hatte!

Pater Guardian. Nun, wo bleibt denn Bruder Wider-Willen?

Bruder Antolin. Ich weiß nicht, denn er ist bloß dann sichtbar, wenn er will. Er ist den ganzen Tag bei'm Bau des Klosters beschäftigt, aber trotz dem geht er noch in mehr als tausend Häusern aus und ein. Er scheint mit dem Winde zu fliegen und arbeitet für hundert Menschen. Neulich konnten zwanzig starke Männer einen Balken nicht aufheben; da kam er, ergriff ihn mit der einen Hand und schleuderte ihn so gewaltig in die Höhe, daß die Arbeiter zerschmettert worden wären, wenn sie sich nicht schnell niedergekauert hätten.

Pater Guardian. Da sieht man, daß ihm übernatürliche Kräfte zu Gebote stehen.

Bruder Antolin. Bisweilen sieht er aus, wie ein

Engel, bisweilen aber glotzt er mit den Augen gen Himmel und brüllt wie ein Stier.

Schon dies kann einen allgemeinen Begriff von der Handlung des Stückes geben; aber es ist unmöglich, den Reichthum ergötzlicher Scenen, welchen der Dichter aus der originellen Grundidee zu schöpfen gewußt hat, in einem Auszuge darzulegen. Die Schilderung, wie der Teufel christliche Liebe predigt und Wunder thut, aber das fatale Geschäft so schnell wie möglich zu beendigen sucht; wie er in dunklen und unverständlichen Reden seinen Widerwillen gegen die ihm auferlegte Mission auszudrücken sucht, aber doch wider sein eigenes Interesse einen ungeheuren Erfolg hat; wie er sich in seinem Schmerz nur dadurch etwas zu erheitern vermag, daß er die übrigen Mönche foppt und sie durch plötzliche Erscheinungen in denselben Augenblicken, wo sie ihn weit entfernt glauben, quält; und wie er endlich, nach Vollbringung seiner Sendung, wieder in die Hölle hinein erlöst wird, — dies Alles ist voll des unvergleichlichsten Humors. — An diesen **Diablo predicador** knüpft sich noch der merkwürdige Umstand, daß er, während er im 17. Jahrhundert oft unter allgemeinem Applaus und ohne Aergerniß für die fromme Zuhörerschaft gespielt worden war, gegen Ende des folgenden und neuerdings unter Ferdinand VII. als „beleidigend für die Religion" verboten wurde. So gänzlich hatten sich die Zeiten geändert!

Luis de Belmonte, der den Lope de Vega um ein Bedeutendes überlebt zu haben scheint, schrieb auch verschiedene Comödien in Gemeinschaft mit einigen jüngeren Dichtern, z. B. **El mejor amigo el muerto** mit Francisco

de Rojas und Calderon. Dieses Stück, in welchem man die verschiedenen Hände der drei Dichter, namentlich im dritten Akt die des Calderon, sehr deutlich unterscheidet, ist zwar etwas flüchtig gearbeitet und allzu sehr auf Theater-Effekt berechnet, enthält aber Situationen von ungemeiner Wirkung. D. Juan de Castro, der Thronerbe von Gallicien, wird, nachdem er Schiffbruch gelitten, allein und von seinen Begleitern verlassen an die englische Küste getrieben, wo er bald nach der Landung auf einen sterbenden Ritter, Liboro, trifft, der ihn anfleht, ihm seinen letzten Wunsch, ohne dessen Erfüllung er nicht ruhig sterben könne, zu gewähren. D. Juan erfüllt die nicht eben leicht zu gewährende Bitte mit aufopfernder Großmuth und tröstet den Sterbenden, der nun beruhigt verscheidet, indem er vor Gottes Thron von dem Edelmuth seines Wohlthäters zu zeugen verspricht. In London, wohin D. Juan sich nun begibt, herrscht große Aufregung unter dem Volke; die Königin Clarinda soll sich dem Willen ihres Vaters gemäß mit Roberto, Prinzen von Irland, vermählen, widerstrebt aber dieser Heirath; im Volke haben sich nun zwei Parteien gebildet, deren eine den Prinzen durchaus auf den englischen Thron erheben will, die andere aber für die Freiheit der Königin streitet; beide bekämpfen sich offen auf den Straßen. D. Juan, der von nichts weiß, geräth gleich nach seiner Ankunft unter die Anhänger Roberto's und wird von den Vertheidigern Clarinda's gefangen genommen und zum Tode verurtheilt. Der Eingekerkerte bereitet sich eben zum Sterben vor, als er einen ermuthigenden Gesang von Engelstimmen vernimmt, und bald darauf den gestorbenen Liboro erblickt, welcher die Thüren seines Ker-

kers aufsprengt und ihm verkündigt, er habe von Gott die Gnade erhalten, wieder menschliche Gestalt annehmen zu dürfen, um seinen Wohlthäter in Gefahren zu schützen und zu retten. D. Juan wird durch diese Dazwischenkunft befreit und macht nun öffentlich auf den Straßen bekannt, „der Kronprinz von Gallicien halte sich für allein würdig, der Clarinda seine Hand zu reichen und wolle dies gegen Jedermann im feierlichen Zweikampf erhärten.“ Durch seinen wunderbaren Beschützer erhält er Mittel, unerkannt ein glänzendes Fest am Hofe zu besuchen, bei welchem er die Gunst der Königin in hohem Grade gewinnt; Roberto aber geht darauf aus, ihn durch Mord aus dem Wege zu räumen, und der Bedrohte wird wiederum nur durch das Dazwischentreten des todten Lidoro gerettet, welcher die Gestalt D. Juans annimmt und die mörderischen Streiche mit seiner Brust auffängt. Der Prinz von Irland hält seinen Gegner für todt; dieser aber hat, da inzwischen der Krieg zwischen der Königin und ihrem zudringlichen Bewerber ausgebrochen ist, den Oberbefehl über die königlichen Truppen übernommen. Das Kriegsglück entscheidet sich für Irland; das Heer Clarinda's ist zerstreut und sie ist in Roberto's Hände gefallen; D. Juan liegt tödtlich verwundet unter vielen Erschlagenen auf dem Schlachtfelde; da hört er wiederum jenen himmlischen Gesang, den er schon im Kerker vernommen, und fühlt sich von neuer Lebenskraft erfüllt; Lidoro's Geist erscheint in kriegerischer Rüstung, ein wallendes Panier haltend, an der Spitze einer kriegerischen Schaar und richtet eine gänzliche Niederlage unter den schon triumphirenden Siegern an. Die Schlußscene zeigt uns Clarinda, wie sie eben, dem Zwange unterliegend,

dem Roberto ihre Hand reichen will; da öffnen sich die Thüren, Lidoro tritt ein, eine Fackel in der Hand, verkündigt dem übermüthigen Prinzen von Irland seine Niederlage und führt D. Juan in Clarinda's Arme.

Wir haben nun noch einer Anzahl von Theaterdichtern zu erwähnen, welchen in der Reihe der spanischen Dramatiker nur eine untergeordnete Stelle angewiesen werden kann und über die wir daher, wenn wir sie gleich der Vollständigkeit wegen nennen, flüchtiger hinweggehen können.

Rodrigo de Herrera [206]), ein schon von Cervantes, in der Reise zum Parnaß, genannter und in einer Anwandelung von Lobsucht lächerlicher Weise mit dem Homer verglichener Dichter. Er war aus Portugal gebürtig, Ritter des Ordens von St. Jago und starb im Jahre 1641. Seine Comödien, die sich nicht viel über die Mittelmäßigkeit erheben, haben größtentheils eine vorwaltend religiöse Tendenz, z. B. **El primer templo en España, El segundo Obispo de Avila, La fé no ha menester Armas** (der vereitelte Angriff der Engländer auf Cadix, i. J. 1597). In **Del Cielo viene el buen Rey** ist die Handlung seltsam ersonnen. Der König Friedrich von Sicilien hat durch Tyrannei und Gottvergessenheit sein ganzes Land in's Unglück gestürzt und seine Unterthanen so gereizt, daß ein Aufstand gegen ihn auszubrechen droht. Da steigt der Erzengel Michael vom Himmel herab,

[206]) **Hijos ilustres de Madrid, por Baëna; Lope, Laurel de Apolo.**

um ihn zu züchtigen und zugleich die Fehler seiner Regierung wieder gut zu machen. Er bekleidet sich, während der König sich im Bade befindet, mit dessen Gewändern und nimmt auch dessen Gestalt und Gesichtszüge an, während er die Physiognomie des Königs umwandelt und ihm nur übrig läßt, die Kleider eines Bauern anzulegen. Der Engel regiert nun, von Allen für den wahren Beherrscher gehalten, und zwar mit solcher Weisheit und Gerechtigkeit, daß man die plötzliche Umwandlung seines Wesens einem Wunder zuschreibt; der König aber wird in so veränderter Gestalt mit seinen Ansprüchen auf den Thron allgemein verlacht, macht inzwischen die Schule der Demüthigung und des Unglücks durch und wird zuletzt, nachdem sein himmlischer Stellvertreter ihn geprüft, für würdig befunden, seinen früheren Platz wieder einzunehmen.

El Maestro ***Alonso Alfaro,*** Presbyter zu Madrid (gestorben 1643), schrieb eine beträchtliche Anzahl von Comödien, worunter die berühmtesten, obgleich durchaus nicht ausgezeichneten, die folgenden sind: **Aristomenes Mesenio, El hombre de Portugal, La Virgen de la Salceda, La virgen de la Soledad** [207]).

Diego Muret de Solis gab im Jahr 1624 zu Brüssel einen Band Comödien heraus, welcher sechs historische und geistliche Stücke enthält [208]). Seine **Venganza**

[207]) Hij. il. de Madrid.

[208]) Comedias humanas y divinas y rimas morales, compuestas por Diego Muxet de Solis. Brusselas, 1624 (Nic. Antonio führt irrthümlich Frankfurt als den Druckort an.)

Die einzelnen Stücke sind:

Como ha de ser el valiente.
La igualdad en los sugetos.

de la Duquesa de Amalfi ist eine Fortsetzung von Lope's Mayordomo de la Duquesa de Amalfi.

Das berühmteste Schauspiel des Antonio de Huerta (nach Montalvan's Para todos aus Madrid, nach Nicolas Antonio aus Valladolid), Las doncellas de Madrid, scheint nicht mehr vorhanden zu sein. Dagegen besitzen wir noch von ihm Las cinco blancas de Juan de Espera en Dios (eine Heiligencomödie), Los competidores y amigos und andere.

Von den vielen Dramen, welche Pedro Garcia Carrero, Leibarzt Philipp's III., und Marcelo Diaz de Calle Cerrada (Verfasser eines Gedichts Endymion y Luna, Madrid. 1624) geschrieben haben sollen[209], sind nicht einmal die Titel auf uns gekommen; von denen des Juan Delgado[210], eines Freundes von Lope und Montalvan, dagegen finden sich noch einige, z. B. das Spektakelstück El prodigio de Polonia.

Geronimo de la Fuente, ein Arzt, von dem mehrere medicinische Werke vorhanden sind, widmete sich neben seinem Berufsgeschäft auch mit Eifer der Poesie[211]. Comödien von ihm kommen hin und wieder in den großen Sammlungen spanischer Theaterstücke vor; im dritten Bande der Comedias nuevas escogidas. Madrid, 1653 z. B. das Lustspiel Engañar con la verdad.

El cazador mas dichoso.
El generoso en España.
El mayordomo de la Duquesa de Amalfi.
El Ermitaño seglar.

209) Montalvan, Para todos.

210) Id. und Lope, Laurel de Apolo.

211) Hijos ilustres de Madrid.

Montalvan, in seinem Verzeichniß der aus Madrid gebürtigen Schriftsteller, rühmt einen Diego de Morica und Andres Tamayo als dramatische Dichter. Von Letzterem sind die Stücke: **A buen hambre no ay mal pan** und **Asi me lo quiero.**

Fernando de Ludeña, Hauptmann der Infanterie und Ritter des St. Jago-Ordens (gestorben 1641), wird als Verfasser mehrerer Comödien und Autos genannt, ebenso Gregorio Lopez de Madera, ein in Lope's Schriften häufig erwähnter Mann, der als Jurist, Maler und Dichter zugleich berühmt und gleichfalls Ritter von St. Jago war [212].

In derselben Beziehung sind ferner noch folgende Namen anzuführen:

Diego de Vera Ordoñez y Villaquiran, Hauptmann bei der Infanterie und Alguacil Mayor der Inquisition von Catalonien; er ward im Jahre 1623 zum Ritter des Calatrava-Ordens ernannt und ist wohl identisch mit dem Diego de Vera, dessen schon Agustin de Rojas gedenkt.

Antonio de Herrera y Saavedra, gestorben 1639.

Jacinto de Herrera y Sotomayor. Dieser Schauspieldichter stand in Diensten des Cardinals Ferdinand von Oestreich und befand sich im Jahre 1640 in Brüssel.

Felipe Bernardo del Castillo, gestorben 1632, besonders als Verfasser von Autos berühmt.

Juan de la Porta Cortés, Presbyter und Apostolischer Notar.

[212]) Ibid.

Juan Antonio de la Peña [213]).

Vicente Esguerdo aus Valencia, geboren um 1600, gestorben 1630, schrieb die Comödien **Marte y Venus en Paris** (aufgeführt im Jahre 1610), **La ilustre fregona** (nach der Novelle des Cervantes) und **La niña de amor** [214]).

Alonso Geronimo de Salas Barbadillo, geboren um 1580, gestorben im Jahre 1630, Verfasser zahlreicher Werke in Prosa und Versen, darunter auch Comödien, z. B. **El gallardo Escarraman.**

Alonso de Castillo Solorzano, ein sehr fruchtbarer Schriftsteller, der unter der Regierung Philipp's III. und in den ersten Zeiten Philipp's IV. lebte und in Diensten des Marques de los Velez, Vicekönigs von Valencia, stand, schrieb neben vielen Romanen auch Schauspiele; so **La vitoria de Norlingen.** In die Reihe der spanischen Comödiendichter muß ferner auch der berühmte Graf von Lemos, Vicekönig von Neapel, gestellt werden. Man weiß namentlich, daß er eine Comödie **La casa confusa** verfaßt hat, welche in Gegenwart Philipp's III. auf dem Landsitze des Herzogs von Lerma aufgeführt wurde.

Der Drang, für das Theater zu wirken, war so allgemein, daß selbst solche Schriftsteller, welche durch ihr Talent auf andere Fächer der Literatur hingewiesen waren, sich doch auch in der dramatischen Poesie versuchen zu müssen glaubten. So schrieb z. B. der bekannte Fran-

[213]) Alle diese Namen und Notizen sind aus Baëna's **Hijos ilustres de Madrid** und Montalvan's **Para todos** genommen.

[214]) **Fustér, Bibliotheca Valenciana.**

cisco de Quevedo Villegas im Verein mit D. Antonio de Mendoza (einem Dichter, dessen Blüthezeit in die Regierung Philipp's IV. fällt) ein Lustspiel, das bei einem Feste im Palast des Grafen von Olivarez aufgeführt wurde. Dieses Stück (**Quien mas miente medra mas**) scheint nicht mehr vorhanden zu sein, dagegen findet sich eine Reihe recht ergötzlicher Zwischenspiele Quevedo's in der Sammlung von dessen Werken.

Der gelegentlich schon mehrmals genannte Luis de Góngora ließ sich, obgleich ohne eigentlichen Beruf für das Drama, doch von dem Strom der Mode fortreißen und wollte seine Kräfte auch auf diesem Gebiet erproben; aber der Versuch mißglückte gänzlich, und wenn die beiden Comödien **Las firmezas de Isabela** und **El Doctor Carlino** nicht seinen Namen trügen, würde man zweifeln, daß sie von der Hand des geistreichen Dichters herrührten.

Die Nachahmer Góngora's wollten hinter ihrem Meister nicht zurückbleiben. So schreib der Culturaner Felix de Arteaga eine Comödie **Gridonia**, welche schon durch ihre Ueberschrift (**Invencion real**) den pretiösen Styl dieser Schule verräth. Sie steht in den **Obras posthumas divinas y humanas de D. Felix de Arteaga. Madrid, 1641.**

Auch Frauen brachten der allgemeinen Vorliebe für die dramatische Poesie ihren Tribut dar; so hat man von Bernarda Ferreira de la Cerda einer gelehrten Portugisin, welche von Philipp III. nach Madrid berufen wurde, um die Infanten lateinisch zu lehren, einen Band spanischer Comödien [215]), und von einer Doña Feliciana Enriquez de

215) Nic. Antonio.

Guzman die Tragicomödie **Los Jardines y Campos Sabeos. Lisboa, 1627.**

Schon zur Zeit des Lope de Vega war es nicht ungewöhnlich, daß sich mehrere Dichter zur Abfassung eines Schauspiels vereinigten; die größere Verbreitung dieser Sitte fällt indessen erst in den Zeitabschnitt, welchem der folgende Band dieser Geschichte des spanischen Theaters gewidmet sein wird, weshalb die nähere Besprechung jener **Comedias de un, dos, tres Ingenios de esta Corte** bis dorthin verschoben bleiben mag. Erst dort wird auch der passendste Ort sein, um von den großen Sammlungen spanischer Theaterstücke Nachricht zu geben, welche mehrentheils erst um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts zu erscheinen anfingen.

Da wir es in diesem Buche nicht allein mit der dramatischen Poesie der Spanier zu thun haben, sondern uns auch gleichzeitige Urtheile über diese Poesie wichtig sein müssen, so schalten wir hier einen Auszug aus der kleinen Schrift „**Ragguaglio al Parnasso**“ ein, welche der Italiener Fabio Franchi im Jahre 1636 in den **Essequie poetiche alle morte di Lope de Vega** drucken ließ. Dieser Franchi hatte mehrere Jahre in Spanien gelebt und scheint dem spanischen Schauspiel besondere Aufmerksamkeit und Theilnahme geschenkt zu haben, weshalb es nicht anders als interessant sein kann, seine Aussprüche über dasselbe kennen zu lernen.

„Am Tage nachdem im Tempel von Delphi die Tod-

tenfeier des unvergleichlichen Lope de Vega begangen worden war (fingirt der italienische Autor), begehrte eine Anzahl spanischer Dichter Gehör bei Apollo. Bevor dieser sie zuließ, wurden Homer, Seneca, Tasso, Sannazar und Hannibal Caro herbeigerufen, um bei der Audienz gegenwärtig zu sein. Hierauf traten die Dichter ein, die Einen nach der Sitte der Zeit gekleidet, in welcher man den Oberrock bis an's Knie, die Haare bis an die Schultern und den Hemdkragen nach Art des Dante trug, die Anderen, welche noch einige Strahlen unseres Jahrhunderts erblickten, mit dem kurzen Mantel und der Tuchmütze, einem Wamms mit engen Aermeln und einer Halskrause angethan waren. Die Eingetretenen näherten sich dem Thron, wo sie sämmtlich ihre Verbeugung machten, und hierauf nahm Einer mit rundem Gesicht und einer Spürhundsnase im Namen Aller folgender Maßen das Wort: Fürst Sol (denn so nennen wir dich in Spanien), ich bin Lope de Rueda und meine Begleiter sind Torres, Navarro, Castillejo, Montemayor, Silvestre, Garcisanchez, Miguel de Placencia, Rodrigo Cota, Miguel Sanchez, Tarrega, Aguilar, Poyo, Ochoa, Velarde, Grajales und Claramonte[216]). Du siehst in uns eine Reihe von Schauspieldichtern, welche von dem goldenen Zeitalter bis zu dem herabsteigt, das von Eisen zu sein begann. Wir sind in unserer Sprache die ältesten Verfasser von Comödien, Autos, Pastoralen, **Coloquios, Eglogas, Dialogos** und **Entremeses**; aber obgleich ein Jeder von uns sich rühmt, daß er in seiner Zeit einzig

[216]) Mehrere von den Genannten, wie Montemayor, Silvestro und Garcisanchez, sind hier mit Unrecht als dramatische Dichter angeführt.

und hochberühmt gewesen sei, so kommen wir doch jetzt, nachdem wir gestern die Rede des Marino auf den Tod des Phönix Lope de Vega gehört haben, wie sündige Seelen zu dir und werfen uns reuig vor deine Füße, indem wir dich um zwei Dinge anflehen: erstens, daß du alle unsere Werke, welche vor vierzig Jahren geschrieben sind, verbrennen lassen mögest, und zweitens, daß du den Befehl ertheilest, diejenigen, welche wir von da an bis auf den heutigen Tag verfaßt haben, mit etwas Rhabarber zu purgiren, da die Rohheit und Plumpheit der ernsten, so wie die Kälte der scherzhaften Partien eine solche Reinigung verlangt. Velarde, der dicke Mensch da, will, daß von seiner Comödie vom Cid, Doña Sol und Doña Elvira, so wie von der, welche **El Conde de las manos blancas** heißt, nicht einmal der Titel bleibe. Miguel Sanchez wünscht, daß man in seinen Comödien irgend eine Person zwanzig Verse hinter einander hersagen lehre; denn daß seine Figuren sich immer in solcher Hast fragen und antworten, gibt zu dem Glauben Anlaß, der Dichter habe keine längere Rede, zu welcher Gedanken und Sentenzen erfordert werden, zu schreiben gewußt. Tarrega und Aguilar, beide aus dem Königreich Valencia gebürtig, in welchem du, großer Apoll, als Fürst der Musen und der Verse so viele Vasallen zählst, bitten dich, daß du ihren Comödien einen etwas verwickelteren Inhalt und ihren fünfzeiligen Strophen etwas mehr Gedanken für die drei ersten Verse leihen mögest, damit es nicht aussehe, als seien diese bloß ein Bett, auf dem sich die beiden letzten ausruhen. Poyo, der kleine Priester da, ersucht dich, seine Comödien einem neueren Dichter zu übergeben, damit er sie von veralteten Phrasen und

Methusalemischen Sentenzen reinige und sie mit einigen Periphrasen und neuen Redensarten aufstutze; aber vor allen Dingen bittet er, daß in keiner seiner Comödien mehr als zwölf Erscheinungen in Wolken, zwei in die Luft gesprengte Prinzen und zwei bis drei von Bergen herabstürzende Prinzessinen übrig gelassen werden; denn sein Gewissen ist wegen der Schauspieler, welche durch seine Erfindungen zu Krüppeln geworden sind, schwer belastet. Ochoa fleht um Gotteswillen, daß du den Bedienten in seinen Comödien doch einigen Witz verleihen mögest, und Grajales bittet demüthigst, daß du seinen Comödien ihre Unvollkommenheiten benehmen mögest; und das heißt eben so viel, als daß kein Vers unverändert stehen bleiben darf. Ramon bittet, seinen Versen ein Nektar-Bad zu ertheilen, und Claramonte, der sich durch viele geistvolle Einfälle in Wahrheit um dich verdient gemacht hat, wünscht, daß aus seinen Comödien die vielen Zweikämpfe auf lebendigen Pferden weggelassen werden. Dies, o Fürst, ist unsere erste Bitte, nicht sowohl damit die Unvollkommenheit von ehedem mit Nacht bedeckt werde, als um für die Reinigung deiner Comödien-Bibliothek zu sorgen. Da es dir nun aber einmal gefallen hat, das edle Spanien mit deinen Strahlen zu erleuchten und ihm in der Literatur einen gleichen Ruhm zu verleihen, wie in den Waffen, indem du ihm in dem großen Lope ein Muster und einen Leitstern gegeben hast: so ist unser zweites Gesuch, daß du den Schauspieldichtern gebieten mögest, sich nicht von dem Styl und den Regeln der Comödien dieses großen Mannes zu entfernen und ebenso seine gefühlvolle Weise, wie die Originalität seiner Scherze

nachzuahmen, und daß du ferner denen, welche, um als Kunstverständige zu erscheinen, immer auf die Regeln pochen und Zeitlebens in dem Zwange alter Vorschriften aus der Zeit des Noah beharren wollen, sagest, sie sollten sich die Comödie **La noche Toledana** als Beispiel und Vorbild wahrer und vollkommener Kunst dienen lassen, weil in diesem Stücke die Kunst mit der Freiheit, die Schicklichkeit mit der Ausgelassenheit ewigen Frieden geschlossen habe. Ferner, o mächtiger Gott, befiehl allen spanischen Dichtern, welche den Mantel und den Geist ihres Lehrer's Lope wie ein Erbstück unter sich getheilt haben, daß sie fortfahren, Comödien zu schreiben; und der bis dahin so günstig beurtheilte Montalvan solle sich nicht durch den Tadel jenes Kritikers irre machen lassen, welcher sagte, er habe in seiner Comödie **La Biscayna** dem Publikum allzu viel zugemuthet, indem er von ihm verlangt habe, sich durch dasselbe Gesicht in drei verschiedenen Verkleidungen täuschen zu lassen; vielmehr möge er beständig schreiben; es werde, wie man von einem so begabten Dichter erwarten könne, schon gut ausfallen, und er sei, sobald er seinem großen Meister Lope nachfolge, des glücklichen Erfolges gewiß. Und D. Pedro Calderon möge angehalten werden, recht viele Comödien gleich dem Landhause von Gaëta (**Peor está que estava**) und dem Hause mit zwei Thüren oder gleich irgend einer von denen, die er verfaßt hat, zu dichten; und besonders möge man ihm anempfehlen, den Inhalt seiner Stücke etwas mehr zusammenzudrängen. Dem Mendoza werde gesagt, wenn er etwas mehr Verwickelung in die Handlung seiner Comödien bringe, so werde kein Verständiger sie zu lang finden;

denn sein Styl ist zwar nicht der des antiken Lustspiels, aber er athmet die wahre Hofluft, und es würde ein Fehler sein, ihn zu verändern, da es in Spanien heut zu Tage gar kein gemeines Volk mehr gibt. An Pellicer und Godinez ist die Aufforderung zu erlassen, daß sie, ohne dem Scaliger und Henricus Stephanus zu entsagen, danach trachten mögen, diese mit der Süßigkeit und Anmuth des gekrönten Lope zu verbinden; in diesem Falle könne ihre Feder nicht anders als Glück machen. Dem Juan de Jauregui ist bemerklich zu machen, daß der Torrismondo des Tasso und Guarini's **Pastor fido** sich ein spanisches Gewand gleich dem Aminta wünschen. Ferner ersuchen wir Ew. Majestät, ein halbes Dutzend Ihrer Trabanten auszusenden, um den D. Juan de Alarcon ausfindig zu machen und ihm zu befehlen, daß er über Amerika nicht den Parnaß vergesse, sondern viele Comödien gleich dem „Lügner" und dem **Examen de maridos** schreibe, in welchen er sich als vollendeten Künstler gezeigt hat; Niemand wird dem Theater mehr Ehre bringen als er, wofern er sich nur hütet, daß die Handlung nicht, wie es ihm bisweilen begegnet ist, schon im zweiten Akte zu Ende geht. Dem D. Antonio Coello kann Eure Majestät sagen lassen, er werde, wenn er ähnliche Comödien schreibe, wie den „eifersüchtigen Estremadurer", alle übrigen Dichter eifersüchtig machen. Dem D. Antonio de Solis und dem D. Francisco de Rojas möge anbefohlen werden, jedes Jahr mindestens zwölf Comödien zu schreiben, da ihre bisherigen keinen anderen Fehler haben, als daß ihrer so wenige sind. Dem Guillen de Castro muß für seine vielen schönen Schauspiele gedankt und ihm zugleich ein-

geschärft worden, eine Zeit lang in seinen Comödien die Zweikämpfe wegzulassen und die Ehre nicht so sehr als eine Sache **stricti juris** zu behandeln, und nicht gleich, wenn eine Dame fällt und sich an dem Nächststehenden zu halten sucht, hierin eine Ursache zum Duell zu sehen. Dem Velez (Guevara) muß der Rath ertheilt werden, seinen geistreichen Rodomentaden einen Monat vor der Aufführung einen Lope'schen Maulkorb anzulegen; denn ein Dichter, welcher das Stück **Error por Amor fortuna** zu schreiben vermochte, sündigt doppelt, wenn er sich in der Art gebehrdet. Dem Avila ist zu wünschen, daß alle seine Comödien so ausfallen mögen, wie der **Familiar sin demonio**; dann werden sie sich den besten zur Seite stellen können; er wird gut thun, wenn er, bevor er zu schreiben anfängt, jedes Mal einen Band von Lope zur Hand nimmt und dabei ausruft: Hilf mir, Lope! — Tirso muß auf's Ernsteste ermahnt werden, beständig im Schreiben fortzufahren, und es ist ihm die Versicherung zu geben, daß ein Pasquill wohl eine Mauer beschmutzen kann, aber nicht den verdienten Ruhm eines so gebildeten nnd witzigen Talents, wie das seinige ist. Dem Mescua muß man zu verstehen geben, daß das Chor der Canonici sich recht wohl mit dem der Musen verträgt, und dasselbe muß man den Valdiviefo wissen lassen, so wie daß die Musen niemals alt werden; und sollte ich nun Jedem von denen, welche noch zu nennen übrig sind, besondere Epithete und Lobeserhebungen geben, so müßte ich, um Alle zufrieden zu stellen, in beständiger Steigerung fortfahren. Deshalb nenne ich dir ohne weitere Beiwörter noch den Bocangel, Herrera, Vatres Huerta, Morica, la Porta, Tapia, Tovar, Alfaro, Medrano, Diaz,

Lopez, Delgado, Belmonte, Vivanco und Prado, indem ich dir empfehle, sie mit deiner Begeisterung zu nähren und sie durch dein Machtwort anzuhalten, daß sie denjenigen von ihren Comödien, die schon aufgeführt worden sind, immer neue hinzufügen und auch die, welche sie aus falscher Bescheidenheit zurückhalten, vor das Publikum bringen. Und da es vorkommt, daß hochstehende Personen sich Schauspiele anderer Verfasser zueignen, so bitten wir dich, du König der schönen Künste, daß du dies dulden mögest, weil die Dichter, welche ihnen ihre Werke verkaufen, auf diese Art ihrem Bedürfniß abhelfen und die Käufer den Stücken einen Namen machen. Aber was du durchaus nicht erlauben solltest, ist, daß einige Andere aus derselben hohen Sphäre es ihrer für unwürdig erachten, für Dichter gehalten zu werden, während das Talent doch Jedem zur Zierde gereicht. Indem wir dir auf diese Weise von den lebenden Bühnendichtern sprechen und sie hauptsächlich ermahnt wissen wollen, dem Lope de Vega nachzueifern, glauben wir unserem Vaterlande Spanien einen Dienst zu erweisen, indem wir es von dem Vorwurfe der Barbarei reinigen, der auf ihm lastete, bevor jener große Lope erschien, welcher die Welt mit Weisheit, mit geistvollen, sowohl ernsten wie scherzhaften Gedanken und mit unnachahmlichem Wohllaut bereichert hat, so daß Keiner, ohne auf wunderbare Weise durch deinen mächtigen Strahl erleuchtet zu sein, ein Gleiches erreichen kann.

„So sprach Lope de Rueda, als ein begabter spanischer Dichter, Namens Villayzan, sich mit eiligen Schritten dem geheiligten Throne näherte und in folgende Worte ausbrach: O Delischer Fürst, höre auch mich, bevor Du dein Decret

erlässest; ich habe nichts gegen das einzuwenden, was der bärtige Lope de Rueda gesagt hat, vielmehr unterstütze ich seine Bitte und füge noch hinzu, daß du, so wie die Bündnisse der Hexenmeister und anderer Missenthäter verdammt werden, ein Verbot gegen die Sitte erlassen mögest, daß sich drei bis vier Dichter zur Abfassung eines Stückes vereinigen; denn wenn dieser Gebrauch sich verbreitet und Wurzel faßt, so werden Ungeheuer und keine Comödien entstehen, indem es unmöglich ist, daß ein Werk, welches nicht von einem einzigen Geiste ersonnen und ausgeführt wird, gut ausfalle, und indem diejenigen, welche sich zu dergleichen Arbeit hergeben, mehr Handwerker als Dichter sind. Fürwahr, eine solche Comödie, in deren drei Akten man drei verschiedene Style wahrnimmt, verwandelt das Theater in eine Libysche Wüste, in einen Aufenthalt mißgeschaffener Ungeheuer! Ich habe dies selbst zu meinem eigenen Schaden erprobt, denn nachdem ich die Comödie **De un agravio tres venganzas** geschrieben hatte, welche durch die Gegenwart und das Lob des irdischen Apollo, des großen Philipp IV., beehrt wurde, ließ ich mich durch Einflüsterungen meiner Nebenbuhler bestimmen, mich mit zwei anderen Dichtern zur gemeinsamen Abfassung eines Schauspiels zu verbinden, durch das ich den früher erworbenen Ruhm eingebüßt habe. Ich ersuche Dich daher, o mächtiger Monarch, diese häßlichen Associationen bei Feuerstrafe zu verbieten, denn sie haben wahre Monstra hervorgebracht, welche ich, um ihre Verfasser nicht zu beleidigen, verschweigen will, und ich lasse selbst die Comödie, welche den Titel „**Los tres blasones**“ führt und von drei großen

Genie's verfaßt ist[217]), nicht als Ausnahme gelten; denn sie ist ein Monstrum von Schönheit, wie die anderen von Häßlichkeit. —

So sprach Villayzan, worauf sich die Dichter zurückzogen. Apollo fragte den Annibal Caro, ob er etwas gegen das einzuwenden habe, was sie vorgebracht hätten, und dieser erwiderte, man möge den D. Fernando de Acuña und den Canonicus Pacheco herbeirufen, welche als satirische Dichter leicht ausfindig machen würden, ob das in Rede stehende Gesuch zu einem Bedenken Anlaß gebe. Aber Tasso und Lucan beseitigten jeden Zweifel, und Apollo erließ das Decret: Der Gott Merkur solle sich nach Spanien begeben und allen den genannten Dichtern, so wie Allen, welche die Absicht hätten, als Dramatiker aufzutreten, einen Eid abnehmen, in allen ihren Comödien den Styl und die Regeln des ausgezeichneten, großen und unvergleichlichen Lope de Vega zum Vorbilde zu nehmen und Jeden zu tadeln, der sich durch Annahme des sogenannten Estilo culto von der Schreibweise dieses einzigen Mannes entfernen sollte; ferner solle allen Schauspielern eingeschärft werden, keine anderen Comödien anzunehmen, als die von solchen Dichtern, welche ihren Doctortitel im Namen Lope's empfangen hätten; die Uebertretung dieses Gebots solle das erste Mal durch Auszischen und lärmendes Getöse, das zweite Mal durch Hagel, geschleuderte Aepfel und Rüben, das dritte Mal durch Werfen von Mörtel und Steinen geahndet werden."

217) Nach der Angabe im zweiten Bande der Comödien des Francisco de Rojas (Madrid, 1645) ist Antonio Coello der Verfasser der ersten Jornada dieses Stücks, Rojas der der beiden anderen.

Für den Rest des vorliegenden Bandes ist nun noch übrig, von den berühmtesten Schauspielern und Schauspielerinnen aus der Zeit des Lope de Vega, so wie von dem Einfluß des spanischen Theaters auf die Bühnen des übrigen Europa, insofern er sich schon in der hier behandelten Periode kund gab, zu reden.

Ueber die Schauspielkunst dieser Zeit steht uns, da die gleichzeitigen Schriftsteller nichts Ausführliches davon berichten, begreiflicher Weise kein umfassendes und apodiktisches Urtheil zu; die Annahme jedoch, daß auch sie auf einer hohen Stufe der Ausbildung gestanden habe, beruht auf ziemlich sicherer Grundlage. Denn wenn es einmal in der Natur der Sache liegt, daß eine seltene Vollkommenheit der dramatischen Poesie auch die Kunst der Darstellung auf eine gleiche Höhe empor heben muß, so liegen uns auch ferner die Aussagen mehrerer Augenzeugen vor, welche in übereinstimmenden Worten der Bewunderung von den großen spanischen Schauspielern aus der Zeit des Lope de Vega reden. Besonders wichtig sind hierunter die Zeugnisse derjenigen Schriftsteller, welche das Theaterwesen ihrer Zeit im Allgemeinen auf ungünstige Art beurtheilen und deren Lob daher über jeden Verdacht der Parteilichkeit erhaben ist [218].

[218]) Cáscales, Tablas poeticas Lib. 2. — Christoval Suarez de Figueroa, Plaza universal de ciéncias y artes (1615) discurso 91 de los Comediantes y Autores de Comedias: España ha tenido y tiene prodigiosos hombres y mugeres en representacion, entre otros Cisneros, Galvez, Morales el divino, Saldaña, Salcedo, Rios, Villalva, Murillo, Segura, Renteria, Angulo, Solano, Tomas Gutierrez, Avendaño, Villegas, Mainel, estos ya difuntos. De los vivos Pinedo, Sanchez, Melchor de Leon, Miguel Ramirez, Granados, Christoval, Salvador, Olmedo,

Wenn wir nun durch den Mangel detaillirter Schilderungen der älteren Schauspielkunst in Spanien außer Stand gesetzt sind, authentische Nachrichten hierüber mitzutheilen, so glauben wir doch über die Mimik und Recitation der Schauspieler jener Zeit und jenes Landes Einiges beibringen zu können, was mehr als bloße Hypothese ist. Dieses gründet sich theils auf sorgfältige Beobachtung der Art und Weise, in welcher die alten Nationalcomödien noch heute auf den vorzüglicheren Bühnen der Halbinsel gespielt werden, indem sich wohl annehmen läßt, daß sich in dieser Hinsicht eine Tradition von der früheren auf die jetzige Zeit fortgeerbt habe; theils aber auf die Beschaffenheit der spanischen Comödien selbst und auf die Forderungen, welche sie unabweislich an den Vortrag machen, wenn die Darstellung dem Geiste der poetischen Composition entsprechen soll.

Das Spiel auf den spanischen Theatern ist von einer Lebendigkeit, wovon man in anderen Ländern nicht einmal annäherungsweise einen Begriff hat, ein treuer Spiegel des südlichen Volkslebens, das in rascheren Schlägen pulsirt. Das leidenschaftliche und leicht erregbare Temperament des Südländers macht sich auf der Bühne, wie im Leben geltend; Alles handelt, spricht und bewegt sich. Eben hieraus fließt, was den an eine andere Darstellungsweise gewöhnten Ausländer im Anfange befremdet, eine oft über-

Cintor, Gerónimo Lopez. De mugeres Ana de Velasco, Máriana Paez, Mariana Vaca, Gerónima de Salcedo, difuntas. De las que hoi viven Juana de Villalva, Mariflores, Micaela de Lujan, Ana Muñoz, Jusepa Vaca, Gerónima de Burgos, Pólónia Perez, Maria de los Angeles, Maria de Morales, sin otras que por brevedad no pongo.

triebene Steigerung im Ausdruck der Gemüthsbewegungen eine ungemeine Mobilität des Geberdenspiels, ein rascher Wechsel im Ton und Ausdruck, eine ungewöhnliche Heftigkeit in den Bewegungen und nicht selten ein schroffes und unvermitteltes Uebergehen von einem Affekt in den entgegengesetzten. Dessenunerachtet haben die spanischen Schauspieler die feinsten Nüancirungen in ihrer Gewalt, und gerade aus der Weise, in welcher sie die schärfste Analyse des Einzelnen mit aufwallender Begeisterung und leidenschaftlichem Ungestüm verbinden, entspringt ein eigenthümlicher Reiz. Eine in allen Theilen durchdachte, auf sorgfältiges Studium gegründete Darstellung der Charaktere scheint bei ihnen seltener vorzukommen, vielmehr stellt sich ihre Kunst mehrentheils als eine glückliche Inspiration des Moments dar, wodurch die Gesammtauffassung der dramatischen Gestalten freilich bisweilen leidet, aber andererseits dem erkältenden Eindruck vorgebeugt wird, den die allzuweit getriebene Berechnung leicht hervorbringen kann. Nicht grübelnd und sich schwierige Probleme stellend, sondern sich sorglos und mit Hingebung dem Strom der Eindrücke überlassend, die das poetische Gebilde in ihnen hervorruft, wissen die dramatischen Künstler der Spanier oft Aufgaben zu lösen und Wirkungen hervorzubringen, welche von der methodischen und gelehrteren Kunst nur schwer erreicht werden; mit glücklichstem Fassungs- und mit leicht erregbarem Empfindungsvermögen ausgestattet, sind sie die trefflichsten Dolmetscher der poetischen Intentionen des Dichters. Hiermit hängt zusammen, daß sie keineswegs darauf ausgehen, durch Beobachtung individueller Züge aus dem Leben die ordinäre Wirklichkeit nachzuahmen, sondern nur

bemüht sind, die im Geist des Dichters geborenen Gestalten zu verkörpern, wo sich denn in ihrer Darstellung Idealismus und Naturwahrheit oft auf's glücklichste durchdringen. Mit der Gluth ihrer Phantasie, mit der Rapidität und Geschmeidigkeit ihres Auffassungs- und Gestaltungsvermögens nun wissen sie das ganze Menschendasein in seinen wechselnden Phasen, seinen mannigfaltigsten Zuständen mit eindringlicher Wahrheit der sinnlichen Anschauung vorzuführen, die verborgensten Geheimnisse der Seele zu enthüllen, die Leidenschaften nicht allein in ihren Ausbrüchen, sondern in ihren Ursachen und ihrem Werden zu schildern, den Zuschauer bald durch Darstellung des Ungeheuersten, was das Gemüth ertragen kann, zu erschüttern, bald ihn durch die Gewalt der hinströmenden Beredsamkeit mit der Begeisterung zu durchdringen, von der sie selbst erfüllt sind. Worin die spanischen Schauspieler namentlich einzig sind und allen übrigen als Muster vorleuchten können, das ist die Grazie, Anmuth und Feinheit, mit der sie selbst die Gestalten, welche sich am meisten in der Sphäre des gewöhnlichen Lebens bewegen, in ein poetisches Licht zu rücken wissen. Bei ihnen stört uns nie jene genaue Nachahmung der Natur in ihrer unmittelbaren und zufälligen Erscheinung, in welcher Richtung so manche Acteurs bei anderen Nationen ihre Erfolge suchen, während sie doch aller Kunst gerade zuwiderläuft; hier haben wir immer eine geistvollere Auffassung, welche nur die bedeutungsvollen Erscheinungen der Wirklichkeit hervorhebt und sie in ein Gesammtbild fügt; hier steht, wie es allein mit der Poesie vereinbar ist, die Schönheit stets der Wahrheit zur Seite, ohne doch der individuellen Lebendigkeit Eintrag zu thun.

Das Zusammenspiel ist, der raschen inneren Bewegung des Stücks, so wie dem Spiel der Einzelnen entsprechend, von der größten Lebendigkeit und scharf auf einander treffend, weshalb auch das Auf- und Abtreten der Figuren mit größter Schnelligkeit von Statten geht und nur geringe Pausen veranlaßt. In der sicheren, richtigen und gewandten Recitation der Verse suchen die besseren der spanischen Schauspieler ihres Gleichen, wobei freilich nicht zu vergessen ist, daß sie durch den feinen Sinn des Publikums und die rastlose Aufmerksamkeit, mit der es jedes ihrer Worte verfolgt, gezwungen werden, hierauf besondere Sorgfalt zu verwenden. Ein falscher Accent, eine ausgelassene Sylbe, welche den Vers zerstört, wird durch lebhafte Zeichen des Mißfallens gerügt. Es muß einem deutschen Theaterbesucher, der mehrentheils nicht weiß, ob, was er hört, Prosa oder Vers sei, unglaublich scheinen, und doch kann man noch täglich in Spanien davon Zeuge sein, daß das Weglassen einer Zeile, welches die Assonanzenreihe unterbricht, durch ein lebhaftes und allgemeines Zischen der Zuhörer unterbrochen wird. Gewiß ist es ein Glück für den ausübenden Künstler, eine mit so empfänglichen Sinnen ausgerüstete Versammlung vor sich zu haben; er wird auf diese Art gezwungen, mit Anstrengung aller seiner Kräfte nach Vollkommenheit zu streben, und erst von einem solchen Publikum kann die Beifallsspende in seinen Augen wahren Werth haben. Wie sehr aber in Spanien Geschmack für die Poesie und Verständniß derselben durch alle Volksklassen verbreitet sind, können folgende Züge darthun. Die feinsten und elegantesten Comödien, die bei uns nur unter einem sehr ausgewählten Publikum Verbreitung finden

könnten, werden selbst von Leuten aus den unteren Ständen nicht allein mit gespannter Theilnahme auf der Bühne angesehen, sondern auch gelesen, zu welchem Zweck sie in wohlfeilen Ausgaben als Volksbücher gedruckt sind Nach dem Zeugnisse eines sehr unterrichteten Reisenden ferner [219]), das wir aus eigener Erfahrung bestätigen können, verfolgen ganz ungebildete Spanier die complicirtesten Fäden der Verwicklung in den Schauspielen mit solcher Aufmerksamkeit, daß sie nach einmaligem Hören des Stückes im Stande sind, den ganzen Zusammenhang der Handlung vollständig nachzuerzählen, während gebildete und der Sprache vollkommen mächtige Ausländer bei der ersten Vorstellung einer solchen Comödie oft den Inhalt derselben nicht vollkommen aufzufassen vermögen.

Die metrische Structur der spanischen Bühnenstücke bedingt für die verschiedenen Maße, welche dieselbe zusammensetzen, auch eine verschiedene Vortragsweise. Diese Art der Recitation wird durch die Natur einer jeden Versform dergestalt bedingt, daß der dramatische Künstler dabei kaum irre gehen kann, und es läßt sich nicht bezweifeln, daß dieselben Grundsätze darüber, die heute auf den spanischen Theatern angenommen sind, schon während der Blüthenperiode daselbst beobachtet worden seien. Die Romanzen, welche fast immer erzählenden Inhalts sind, werden mit der außerordentlichsten und reißendsten Schnelligkeit vorgetragen, so daß ihre Länge keineswegs ermüdend wird und ihre verwickelten, oft durch Zwischensätze unterbrochenen, Perioden eine leichte Uebersichtlichkeit

[219]) Bourgoing Reise in Spanien, B. II. S. 56.

gewinnen. Bei keiner Tonweise möchte der richtige Vortrag von so großer Wichtigkeit sein, wie bei dieser, welche durch Langsamkeit, Eintönigkeit und Mangel an richtiger Exposition des Sprechenden unanhörbar, schleppend und unverständlich werden kann. Für die Redondillen und Quintillen geziemt, namentlich da, wo sie Antithesen, epigrammatische Pointen und Spiele des Witzes darbieten, eine etwas mehr gehaltene Sprache; doch ist die Rapidität, mit der sie gesprochen werden, noch immer groß, namentlich da, wo sie nur zur Fortführung der Handlung dienen. Eine besonders feierliche und majestätische, mit lebhaftem Gebehrdenspiel begleitete und selbst das Declamatorische nicht verschmähende Recitation erfordern die Stanzen und ebenso die Lira's und Silva's, nur daß diese etwas langsamer vorzutragen sind; ganz schlicht und einfach müssen dagegen die reimlosen Jamben hingleiten, während das Sonett mit seinem größtentheils bedeutungsvollen und fein dialektischen Inhalt die größte Sorgfalt und Berechnung der Accentuation verlangt.

Es ist eine oft ausgesprochene Behauptung, daß der Mime nur für die Gegenwart lebe und wirke, und von der Nachwelt keine Kränze zu erwarten habe; selbst seine größten Leistungen sind für die später Geborenen, als wären sie nie vorhanden gewesen, und das Grab verschließt, wie ihn selbst, so auch die Erinnerung an alle Stunden des Genusses und Entzückens, die er der begeisterten Zuhörerschaft bereitet hat. Zwei Jahrhunderte sind nun seit dem Ableben der großen Schauspieler verflossen, welche in der Zeit des Lope de Vega ganz Spanien zur Bewunderung hinrissen, und so gänzlich ist das Andenken an sie erloschen,

daß man zu verstaubten Pergamentbänden seine Zuflucht nehmen muß, um nur ihre Namen oder wenige flüchtige Nachrichten über ihr Leben und Wirken aufzufinden. Wir stellen diese Notizen, so viele derselben uns erreichbar gewesen sind [220]), im Folgenden zusammen, wobei wir uns freilich bisweilen mit einer bloßen Nomenclatur begnügen müssen.

Wo von spanischen Comödianten die Rede ist, geschieht oft der **Nuestra Señora de la Novena** (unserer lieben Frau zum neuntägigen Gottesdienst) Erwähnung; dies war nämlich ihre Schutzpatronin, und es hat damit folgende Bewandtniß. Eine Schauspielerin Catalina Flores durchzog mit ihrem Manne, der ein Tabuletkrämer war und seine Waaren von Ort zu Ort verkaufte, zu Fuße das Land, und hielt auf dieser Reise ihre Niederkunft. Die Entbindung war glücklich, aber da die Wöchnerin ihren Mann weiter begleiten mußte, so hatte sie nicht Zeit, völlig zu genesen, und die Kälte des Winters, der gerade mit ungewöhnlicher Heftigkeit angebrochen war, verschlimmerte ihren Zustand dergestalt, daß sie an allen Gliedern lahm ward. Catalina Flores richtete nun ihre Blicke und ihre Hoffnung, zu genesen, auf ein Bild der heiligen Jungfrau, das an

[220]) Sie sind aus vielen verschiedenen alt-spanischen Werken gesammelt, wie aus Lope's **Peregrino en su patria** und den Einleitungen zu seinen Schauspielen, aus der **Filosofia poética** von Lopez Pinciano, aus den **Tablas poeticas** von Francisco Cáscales, aus dem **Gran Tacaño** und andern Schriften des Quevedo, aus der **Plaza universal** von Suarez de Figueroa, aus dem Roman **La Garduña de Sevilla** von Alonso Castillo de Solorzano (Logroño, 1634) u. s. w. Andere haben wir aus dem zweiten Bändchen von Pellicer's **Tratado historico** entlehnt.

der Ecke der Calle del Leon in Madrid verehrt wurde, und hielt einen neuntägigen Gottesdienst vor demselben, mit solcher Inbrunst, daß sie sogar die Nächte auf der Straße zubrachte. Am Ende des neunten Tages war, wie behauptet wird, die Kranke genesen und ihrer Glieder so vollkommen wieder mächtig, daß sie die Krücken, deren sie sich bis dahin bedient hatte, als ex voto vor dem Muttergottesbilde aufhängte. Dieses Wunder erregte große Sensation und ward Veranlassung, daß die Schauspieler sich unter den Schutz jenes heiligen Bildes begaben und „unsere liebe Frau vom neuntägigen Gottesdienst“ für ihre Patronin erklärten. Die verehrte Statue wurde in die Parochie von San Sebastian versetzt, und hier gründeten die vorzüglichsten Comödianten im Monat Juli des Jahres 1624 eine Cofradie oder Brüderschaft de nuestra Señora de la Novena, welche Congregation länger als ein Jahrhundert fortbestanden und die gefeirtsten Künstler Spaniens zu ihren Mitgliedern gezählt hat.

Ueber die berühmten Schauspieler aus dem Beginn dieser Periode, das heißt aus dem letzten Decennium des 16. Jahrhunderts, haben wir größtentheils nur sehr dürftige Nachrichten. Mehrerer derselben ist schon im vorigen Bande Erwähnung geschehen, wir müssen aber ihre Namen hier wiederholen, weil sich ihre Wirksamkeit nicht auf die dort behandelte Epoche einschränkt.

Alonso Cisneros aus Toledo, ein Schauspieler, der in seiner Jugend Mitglied der Truppe des Lope de Rueda, später Vorsteher einer eigenen Gesellschaft war, und noch zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts eines hohen Rufes genoß. Lope de Vega sagt im Peregrino

en su Patria von ihm, er habe seit der Erfindung der Comödien keinen Nebenbuhler gehabt, und sowohl Lopez Pinciano als Agustin de Rojas thun seiner mehrfach Erwähnung. Mateo Aleman erzählt in seinem Guzman de Alfarache die folgende Anekdote von ihm. „Cisneros und Manzanos, die beiden berühmten Schauspieler von Toledo, redeten eines Tages mit einander, und jener sagte zu diesem: Alle Welt, Manzanos, hält uns für die beiden witzigsten und spaßhaftesten Männer unserer Zeit. Aber nun stelle dir vor, der König ließe uns zu sich rufen, wir träten bei ihm ein und machten ihm das geziemende Compliment (wenn wir es vor Angst und Verlegenheit könnten), und er fragte uns: Seid Ihr Manzanos und Cisneros? Du würdest ja antworten, denn ich vermöchte kein Wort hervorzubringen; aber wenn er nun weiter zu uns sagte: So tischt mir einige Späße auf! — so möchte ich doch wohl wissen, was wir ihm antworten wollten? — Manzanos erwiderte: Nun, Freund Cisneros, was könnten wir in solchem Fall, vor dem uns Gott behüten möge, wohl anders antworten, als daß die Späße noch nicht gar seien?

Rios, einer von den umherziehenden Histrionen, welche die Hauptrolle in der unterhaltenden Reise des Rojas spielen, aus Toledo gebürtig, gestorben im Jahre 1610, wird von Lope de Vega am angeführten Orte wegen der vortrefflichen Komik, wegen der Natürlichkeit und Anmuth seines Spiels gepriesen. Dieser Rios gab, wie schon beiläufig erwähnt wurde, den Gracioso in Lope's Francesilla, die älteste Figur dieser Gattung, die in Spanien gesehen wurde.

Alonso und Pedro de Morales werden schon

von Rojas als dramatische Dichter und Schauspieler gerühmt. Ihre Comödien sind in Vergessenheit gerathen, ihr Ruhm als Schauspieler aber hat sie überlebt. Alonso de Morales hieß bei seinen Bewunderern der Göttliche und wird von Andres Claramonte (**Letania moral**) der Fürst der Schauspieler genannt. Nicht minder berühmt, als er selbst, war seine Gattin, die durch ihre Schönheit und ihre Talente ausgezeichnete Jusepa Vaca. Man erzählt die Anekdote, daß Morales bei der Ankunft in Madrid seine Frau durch Recitation eines pathetischen Sonetts vor den Gefahren des Lebens in der Residenz gewarnt und, um seinen Ermahnungen mehr Nachdruck zu geben, einen mächtigen Stock über ihrem Haupte geschwungen habe. Dieser Alonso war nach Figueroa's **Plaza universal** im Jahr 1615 schon gestorben, wogegen Pedro de Morales, der von Cervantes (Reise zum Pernaß **cap.** 2) der Liebling der Musen, das Muster von Geist, Witz und Anmuth genannt wird, noch im Jahr 1635 gelebt haben muß, da sich im Montalvans **Fama posthuma** ein von ihm verfaßtes Sonett auf den Tod des Lope de Vega findet.

Angulo. Es gab zwei, auf den spanischen Bühnen berühmte Männer dieses Namens, deren einer, zur Unterscheidung von dem andern **Angulo el malo** genannt, Direktor einer Comödientruppe und dramatischer Dichter war, der andere eines hohen Rufes als Schauspieler genoß (**Cervantes, Coloquio de los Perros**).

Zu den gefeiertsten Schauspielern und Theaterdirektoren aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts gehören ferner Solano, Velasquez, Tomas de Fuente, Alcocer,

Gabriel de la Torre, Ramirez, Robles, Villegas, Navarrico, Quirós, Miguel Ruiz, Marcos Ramirez, sämmtlich aus Toledo; Francisco Osorio, Geronimo Lopez, Pedro Rodriguez, Juan de Vergara, Alonso Riquelme, Villegas, Gerónimo Lopez, Alcaraz, Vaca, Gaspar de la Torre, Galvez, Saldaña, Salcedo, Villalva, Murillo, Segura, Renteria, Tomas Gutierrez, Avendaño und Mainel. —

Ausgezeichnete Schauspielerinnen derselben Zeit waren Anna de Velasco, Mariana Paez, Mariana Ortiz, Mariana Vaca, Gerónima de Salcedo.

Als die gepriesensten unter denen, welche noch bis gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts auf den Brettern glänzten, haben wir zu nennen:

Pinedo. Die Familie der Pinedo hat mehrere ausgezeichnete Schauspieler hervorgebracht, und das Vorurtheil des Publikums für dieselbe war gegen Ende der Regierung Philipp's IV. so groß, daß man nur ihren Namen zu führen brauchte, um sich Erfolg auf der Bühne versprechen zu dürfen. Den Vornamen des Pinedo, der zur Zeit des Lope de Vega vor Allen berühmt war und von diesem (im Peregrino) als der bewundernswürdigste unter den verschiedenen Comödianten dieses Namens gepriesen wird, haben wir nicht aufzufinden vermocht.

Alonso de Olmedo, von vornehmer Familie, zu Talavera de la Reyna geboren und anfänglich Page am Hofe Philipp's III., ergriff aus Liebe zu einer schönen Schauspielerin den Histrionenstand und gesellte sich zu der Truppe, die unter der Direction des Mannes jener Dame

stand. Es traf sich, daß ein Theil dieser Truppe auf der Ueberfahrt nach Velez-Málaga in die Gefangenschaft Maurischer Seeräuber gerieth. Unter den Gefangenen war auch der Direktor, und da dieser lange nichts von sich hören ließ, so daß man ihn für gestorben hielt, so vermählte sich Alonso mit der Gattin des Todtgeglaubten; als aber etwa zwei Jahre nach jenem Vorfall Mann und Frau einst in Granada bei Tische saßen, trat unerwartet der erste Gemahl der Letzteren in das Zimmer und fragte nach dem Direktor Alonso de Olmedo; dieser stand sogleich vom Tische auf und sagte zu seiner Frau: „Señora, die Ankunft dieses Herrn zwingt uns zur Trennung; erlaubt mir, daß ich mir ein anderes Quartier suche, denn ich darf nicht länger hier bleiben.“ Olmedo that, wie er gesagt hatte, und begab sich nach Saragossa, wo er sich zum zweiten Mal vermählte. Einer seiner Söhne aus dieser Ehe, der genau den Namen des Vaters führte, spielte später unter Philipp IV. mit großem Beifall die ersten Liebhaberrollen auf den Bühnen von Madrid.

Andres de la Vega, ein sehr gesuchter Theaterdirektor und einer der Gründer der Brüderschaft **de nuestra Señora de la Novena.** Berühmter noch, als er, war seine Gattin, Maria de Córdoba y de la Vega, die unter dem Namen Amaryllis von den vorzüglichsten Dichtern ihrer Zeit besungen worden ist und unter Philipp **III.** so wie zu Anfang der Regierung Philipp's **IV.** als die ausgezeichnetste Schauspielerin Spaniens gepriesen ward, und außer im recitirenden Schauspiel auch im Gesang, Tanz und Saitenspiel glänzte [221]).

[221]) Caramuel, **Primus calamus, T. II. pag. 706.**

Don Pedro Antonio de Castro, der Stammvater vieler anderen Castro's, die während des 17. Jahrhunderts auf den spanischen Theatern Ruhm einärnteten und deren Linie sich im achtzehnten mit Damian de Castro schloß. Unser Pedro Antonio stammte aus adliger und sehr angesehener Familie und bekleidete ein bedeutendes Amt, das ihm Aussicht auf die höchsten Ehrenstellen zu eröffnen schien, als die Bekanntschaft mit der schönen und reichbegabten Schauspielerin Antonia Granados ihn bestimmte, seinen ganzen künftigen Lebensplan zu verändern. Diese Dame, welche eine Tochter des Schauspielers Juan Granados war und wegen ihrer Reize und Talente die göttliche Antandra genannt wurde, fesselte den jungen Castro dergestalt, daß er ihr seine Hand reichte und den Beamtenstand mit dem Schauspielerleben vertauschte.

Damian Arias de Peñafiel, einer der eminentesten Künstler seiner Zeit, von dem Caramuel sagt, er habe eine klare und silberne Stimme, ein treffliches Gedächtniß, eine ausdrucksvolle und lebendige Action gehabt und es habe geschienen, als ob in jeder Bewegung seiner Zunge die Grazien wohnten, jede Regung seiner Hände von Apoll geleitet worden sei [222]). Der Ruf, dessen er sich erfreute, war so groß, daß die berühmtesten Redner von Madrid bei ihm Unterricht in der Redekunst nahmen, und der Beifall, den er fand, so ungeheuer, daß es in einem der Zwischenspiele von Luis de Benavente heißt: „Wenn Arias sich in einem Theater zeigte, so wurden die Dächer abgedeckt, die Bretter brachen zusammen, die Bänke seufzten, die Logen krachten und der Einnehmer hatte keinen Raum, um

[222]) Primus Calamus, T. II. pag. 706.

alles eingehende Geld zu verwahren.“ [223]) Dieser gefeierte Schauspieler faßte mitten in der Laufbahn seines Ruhmes den Entschluß, der Welt zu entsagen und in einen strengen Mönchsorden zu treten; aber ein unvorhergesehener Zwischenfall hinderte ihn, die Gelübde abzulegen, und er kehrte auf die Bühne zurück. Er starb zu Arcos, wo ihn der Herzog als ausgezeichneten Mann in seiner Familiengruft beisetzen ließ.

Roque de Figueroa, aus einer angesehenen, in Cordova ansässigen Familie stammend, erhielt eine sorgfältige und gelehrte Erziehung und sollte sich nach dem Willen seiner Eltern dem Staatsdienste widmen; aber der Hang zum Theater ließ ihn den Studien untreu werden und die Bretter betreten. Sein vorzügliches Spiel erwarb ihm großen Ruf und er trat nicht allein in Madrid, Zaragoza, Valencia, Barcelona und Lissabon unter allgemeinem Beifall auf, sondern durchzog auch Italien und die Niederlande mit seiner Truppe, überall Ruhm und reichlichen Lohn einärntend. Seine Bühnenlaufbahn zieht sich beinahe durch die ganze Blüthenperiode des spanischen Theaters, denn er erreichte das hohe Alter von achtzig Jahren.

Die beiden berühmten Schauspielerinnen Amaryllis und die göttliche Antandra sind schon genannt worden. Eines gleichen Rufes genoß die wegen ihres Talents, ihrer Schönheit und ihrer Tugend gleich gefeierte Maria (oder Damiana) Riquelme, von welcher Caramuel (**Primus calamus, Tom. II. p. 705**) sagt: „Um diese Zeit (d. h. um das Jahr 1624) bewunderte man auf den Theatern die schöne Riquelme, welche eine so lebhafte Einbildungskraft

[223]) Entremeses de Benavente, fol. 196.

besaß, daß sie zum Erstaunen Aller bei der Darstellung die Gesichtsfarbe veränderte, und bald, wenn die Rolle freudige Empfindungen mit sich brachte, in allen ihren Zügen verklärt schien, bald bei einem traurigen Ereigniß leichenblaß wurde; in diesen Uebergängen von einem Affekt zu dem anderen war sie so einzig, daß Keiner sie darin nachzuahmen vermochte." Sie war mit dem Schauspieldirektor Manuel Vallejo vermählt, in dessen Truppe sie spielte. Der Chronist der Brüderschaft unserer lieben Frau vom neuntägigen Gottesdienst erzählt: „Im Jahre 1631 trat Maria Riquelme in die Cofradie. Sie war wegen ihres Schönheit und wegen ihres göttlichen Talents für die Darstellung den Nachstellungen der Liebenden sehr ausgesetzt gewesen, aber man hatte nie etwas für ihren Ruf Nachtheiliges von ihr gehört, vielmehr immer nur, daß sie äußerst fromm sei und wie eine Heilige lebe." Der Ruf der Frömmigkeit, in welchem die Riquelme stand, wurde noch durch das stille und bußfertige Leben vermehrt, das sie nach dem Tode ihres Mannes, den Brettern entsagend, in Barcelona führte, wo sie im Jahre 1656 starb.

Von ähnlichem Verlauf ist die Lebensgeschichte der Franziska Baltasara, die besonders in der Darstellung der Rollen von Weibern, welche Männerkleidung annehmen, für unübertrefflich galt. Sie war mit dem Gracioso Miguel Ruiz verheirathet und galt für eine der schönsten Zierden der spanischen Bühnen. Sie stand gerade auf dem Höhenpunkt ihres Ruhmes, als sie plötzlich den Entschluß faßte, nicht nur den Schauplatz ihrer bisherigen Triumphe zu verlassen, sondern der Welt gänzlich zu entsagen. Sie zog sich in eine Einsiedelei zurück, in welcher

sie den Rest ihres Lebens in frommen Betrachtungen und so strenger Buße hinbrachte, daß sie in den Ruf der Heiligkeit kam. Ein Schriftsteller jener Zeit erzählt, bei ihrem Tode hätten die Glocken von selbst geläutet und bei ihrem Leichenbegängniß seien noch verschiedene andere Wunder geschehen. — Das Leben und Ende dieser Schauspielerin ist von Guevara, Antonio Coello und Francisco de Rojas in einer Comödie **La Baltasara** dramatisirt worden.

Eine andere sehr gefeierte Schauspielerin war Angela Dido, welche ihren Namen von der hohen Vortrefflichkeit führte, mit welcher sie die Rolle der Königin von Carthago in dem Trauerspiel „Dido" von Guillen de Castro spielte. In Bezug auf die übrigen berühmten Comödianten und Comödiantinnen aus der Zeit des Lope de Vega muß es uns genügen, hier deren Namen zusammenzustellen:

Juan Rana, nach Caramuel der trefflichste Komiker, der je die spanischen Bühnen betreten; er blühte unter Philipp III. und IV. — Heredia, ein Schauspieldirektor und Acteur, der schon im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts eines bedeutenden Rufes genoß; seine gleichfalls mit Auszeichnung genannte Frau, Maria de Heredia, scheint ihn um ein Bedeutendes überlebt zu haben; sie starb zu Neapel im Jahre 1658. — Christobal de Avendaño, gestorben 1635, und Tomas Fernando Cabredo, gestorben 1634, zwei der Gründer der **Cofradia de Nuestra Señora de la Novena**. — Christobal Santiago Ortis. Valdez. Sánchez. Pedro Cibrian. Melchor de Leon. Porras. Santander. Miguel Ramirez. Christoval. Cintor. Gerónimo Lopez. Juana de Villalva. Micaela de Lujan. Anna Muñoz.

Gerónima de Burgos. Polonia Perez. Maria de los Angeles. Maria de Morales.

Als Seitenstück zu den schon früher mitgetheilten Schilderungen des Treibens der spanischen Schauspieler möge hier noch ein Fragment aus dem Gran Tacaño des Quevedo stehen. Don Pablo, der Erzschalk, erzählt im 22. Capitel dieses komischen Romans Folgendes:

„In einem Wirthshause traf ich eine Truppe Comödianten, welche auf dem Wege nach Toledo begriffen waren. Sie hatten drei Wagen bei sich, und Gott fügte es, daß sich unter ihnen ein Universitätsfreund von mir befand, der dem Studiren entsagt hatte und Schauspieler geworden war. Ich sagte ihm, mir sei daran gelegen, Madrid zu verlassen, und nach Toledo zu gehen. Der Mensch erkannte mich kaum wegen der Schmarre im Gesichte, und hörte nicht auf, sich zu kreuzigen und zu segnen. Endlich erwies er mir für mein Geld die Freundschaft, von den Andern einen Platz für mich zu erbitten, daß ich mit ihnen ginge. Wir packten uns auf, Männer und Weiber unter einander; eine unter ihnen, die Tänzerin, die auch die Königinnen und ersten Rollen in der Comödie machte, schien mir außerordentlich frei. Ihr Mann saß eben neben mir, und ohne zu wissen, mit wem ich redete, gab ich ihm zu erkennen, daß ich Lust zu ihr hätte, und fragte ihn: „Wie könnte man wohl Gelegenheit bekommen, diese Dame zu sprechen und etwa zwanzig Escudos mit ihr zu verthun? Denn sie scheint mir so munter, wie schön!" — „Das kommt mir nicht wohl zu, diese Anweisung zu geben," erwiderte er, „denn ich bin ihr Mann. Lassen Sie mich aus dem Spiele; doch, ohne Eifersucht zu reden (denn mich rührt keine), man kann mit

ihr so viel Geld verthun, wie man will; denn eine so gute und lustige Person gibt es auf der ganzen Erde nicht weiter. Mit diesen Worten sprang er vom Wagen und ging zu einem andern; wie es schien, um mir Platz zu machen, daß ich mich mit ihr unterhalten könnte. Die Antwort des Mannes gefiel mir sehr, und ich sah, daß man von dieser Art Männern mit dem Apostel sagen kann: sie haben Weiber, als hätten sie keine, wiewohl leider in ganz anderem Sinne! Ich machte mir die Gelegenheit zu Nutze. Sie fragte mich, wohin ich wollte, sowie nach meinen Umständen, und meiner Lebensart. Endlich, nach langem Schwatzen, verschoben wir unser Rendezvous bis Toledo, und unterhielten uns unter Wegs vortrefflich. Zufälligerweise recitirte ich ein Stück aus der Comödie vom St. Alero, dessen ich mich noch aus meiner Jugend erinnerte. Ich declamirte es so gut, daß ich bei ihnen ein Verlangen erweckte, mich unter sich zu haben. Da sie von meinem Freunde, der bei der Gesellschaft war, meine Unglücksfälle und Widerwärtigkeiten erfahren hatten, so schlugen sie mir vor, unter ihre Truppe zu gehen. Das Comödiantenleben behagte mir so wohl, ich brauchte Unterstützung so nöthig, und die junge Frau hatte mir so sehr gefallen, daß ich mich auf zwei Jahre bei dem Direktor engagirte; es wurde schriftlich niedergesetzt; er gab mir die Kost und bezahlte mir die Vorstellungen. — Als wir nach Toledo kamen, gab man mir drei bis vier Loas und Gravitätsrollen, die sich wohl zu meiner Stimme schickten, zu studiren. Ich wandte allen Fleiß an, und declamirte die Antritts-Loa auf der Bühne. Es war darin die Rede von einem Schiffe (wovon sie alle handeln), welches vom Sturme

zerschlagen und ohne Mundvorrath wäre. Hier ist der Hafen, sagte ich; ich bat wegen der Fehler um Verzeihung, flehte um geneigtes Gehör, und trat ab. Es wurde mir laut zugeklatscht, und kurz, ich erschien mit Glück auf der Bühne. Wir spielten dann eine Comödie von einem unserer Schauspieler, von denen ich mit Verwunderung hörte, daß sie auch Dichter seien, da ich geglaubt hatte, daß nur sehr gelehrte und weise Männer und nicht so äußerst unwissende Leute dazu taugten. Aber so weit ist es schon gekommen, daß kein Theaterdirektor ist, der nicht Comödien schriebe, und kein Schauspieler, der nicht seine Farce von Mohren und Christen machte, während ich mich erinnere, daß wir früher keine anderen Schauspiele hatten, als von dem guten Lope de Vega und von Ramon. Kurz, diese Comödie wurde den ersten Tag vorgestellt, und Niemand verstand etwas davon. Den zweiten Tag spielten wir eine andere, und Gott wollte, daß sie mit einem Kriege anfing. Ich kam bewaffnet heraus, mit einem runden Schilde; und zu meinem Glücke, denn ich wäre sonst mit Quitten, Aepfelstücken und Melonenschalen niedergemacht worden. Man hat nie einen solchen Wirbelwind von Auszischen und Hohngelächter gesehen, und die Comödie verdiente es auch, indem darin ohne Absicht und Zweck ein König aus der Normandie in Einsiedlerstracht und zwei possenhafte Bediente erschienen. Die Entwickelung des Knotens war nichts Geringeres, als die Verheirathung Aller, und nun urtheile man von dem Uebrigen. Kurz, wir bekamen unsern verdienten Lohn.

Mit unserm Kameraden, dem Poeten, sprangen wir übel um. Ich sagte ihm, er möge bedenken, daß wir noch

so glücklich davon gekommen seien, und solle durch Schaden klug werden. Er gestand mir, daß nichts von der ganzen Comödie von ihm sei, sondern daß er von dem und jenem Stücke etwas genommen und so den Bettlermantel zusammengeflickt habe. Das ganze Versehen bestehe nur darin, daß die Lappen schlecht zusammengenäht seien. Er setzte hinzu, wenn es streng genommen würde, so wären alle Schauspieler, welche Comödien schrieben, zum Wiederersatz verbunden, da sie sich alle Stücke, die sie aufführten, zu Nutze machten, und da der Vortheil, drei- bis vierhundert Realen zu gewinnen, sie leicht zu solchem Thun veranlaßte. Ueberdies, wenn sie durch die verschiedenen Städte kämen und der Eine oder der Andere ihnen Comödien vorläse, bäten sie sich dieselben aus, um sie anzusehen, und bestöhlen sie, und nachdem sie etwas Albernes hinzugesetzt und etwas Gutes weggelassen hätten, gäben sie solche für eignes Gut aus. Er versicherte mich, daß es keinen Schauspieler gebe, der nur eine Strophe auf eine andere Art zu machen wisse. Die Erfindung schien mir nicht übel, und ich gestehe, daß ich selbst geneigt dazu war, weil ich einige Anlage zur Dichtkunst bei mir fand; zumal da ich schon Bekanntschaft mit einigen Dichtern gemacht und den Garcilaso gelesen hatte. Ich beschloß also, mich auf diese Kunst zu legen. Und hiermit, so wie mit Comödienspiel und Agiren, brachte ich meine Zeit zu, dergestalt, daß ich mir nach Ablauf eines Monats schon einen Namen gemacht hatte, indem ich viele gute Comödien verfertigte und den vorigen Fehler wieder gut machte. Man nannte mich Alonsete, weil ich gesagt hatte, daß ich Alonso hieße, gab mir auch den Zunamen „der Grausame,“ wegen einer schrecklichen Figur, die ich mit

großem Beifalle der Mosqueteros und des Pöbels dargestellt hatte. Ich hatte schon drei Paar Kleider, und andere Direktoren suchten mich von der Gesellschaft zu verführen. Ich sprach schon als Kenner von der Comödie, kunstrichterte und bekrittelte die berühmtesten Schauspieldichter, tadelte die Gesten des Pinedo, lobte die natürliche Haltung des Sanchez, und sagte, Morales sei ganz leidlich. Man verlangte mein Gutachten über die Dekorationen der Theater und deren Anordnung. Kam Jemand, eine Comödie vorzulesen, so war ich es, der sie anhörte. Aufgemuntert durch diesen Beifall, machte ich endlich als Dichter den Anfang mit einer kleinen Romanze. Gleich darauf verfertigte ich ein Zwischenspiel, und es gefiel nicht übel. Ich wagte mich an eine Comödie, und damit sie etwas Geistliches haben möchte, betitelte ich sie: **Nuestra Señora del Rosario.** Sie hob mit Trompeten an, hatte ihre Seelen aus dem Fegfeuer und ihre Teufel, nach damaliger Gewohnheit, mit ihrem „bu bu“ beim Weggehen und „ri ri“ bei'm Auftreten. Den Leuten behagte der Name Satan in den Strophen ungemein, so wie auch die Art, wie ich erklärte, daß er vom Himmel gefallen, und dergleichen Dinge mehr. Kurz, meine Comödie wurde gespielt und gefiel ausnehmend wohl. Man ließ mir kaum Zeit, zu arbeiten; denn Verliebte kamen zu mir gelaufen, um **Coplas** von mir zu haben, der Eine auf die Augenbrauen, der Andere auf die Augen, Jener auf die Hände und Dieser eine kleine Romanze auf die Haare seiner Dame. Jedes hatte seinen gesetzten Preis, aber da es noch mehr Buden gab, so war ich wohlfeil, damit sie zu der meinigen kommen möchten. Den Sacristanen und Almosenbettlerinnen für die Nonnen

diente ich mit Villancicos; die Blinden unterhielten mich für Gebete, wovon mir jedes mit acht Realen bezahlt wurde. Auf diese Weise machte ich die besten Geschäfte von der Welt, war reich und glücklich, und strebte schon danach, selbst Direktor einer Truppe zu werden.

Eines Tages begegnete mir der lustigste Zufall, der sich denken läßt, und obgleich er zu meiner Schande gereicht, will ich ihn doch erzählen. Wenn ich eine Comödie schrieb, pflegte ich in meine Bodenkammer zu gehen und dort den ganzen Tag zu bleiben. Eine Magd brachte mir dann das Essen und setzte es hin. Ich hatte die Gewohnheit, wenn ich schrieb, sehr laut zu declamiren, als wenn ich auf der Bühne stände. Nun wollte der Teufel, daß ich gerade in der Stunde und in dem Augenblick, da die Magd die Treppe, die sehr eng und dunkel war, mit dem Topfe heraufkam, an der Schilderung einer wilden Jagd dichtete und in den Geburtswehen meiner Comödie mit lautem Geschrei rief:

Hüt' dich, hüt' dich vor dem Bären!
Mich zerriß er schon zu Stücken,
Und jetzt ist er dir im Rücken
Und gedenkt dich zu verzehren!

Die Magd, welche eine Gallizierin war, glaubte bei den Worten „und gedenkt dich zu verzehren," daß es wahr sei und daß ich sie warnen wolle. Voll Schrecken suchte sie zu entfliehen, trat in der Bestürzung auf ihren Rock, rollte die ganze Treppe hinunter, warf den Topf hin, zerbrach die Schüsseln und rannte auf die Gasse, indem sie schrie: „ein Bär zerreißt einen Menschen!" — So geschwind ich auch hinterher lief, so stand doch schon die ganze Nachbarschaft um mich versammelt und fragte nach dem Bären; und

obwohl ich ihnen betheuerte, es sei ein Irrthum von dem Mädchen gewesen und weiter nichts, als was ich aus der Comödie hergesagt hätte, so wollten sie es doch nicht glauben. Ich bekam also denselben ganzen Tag nichts zu essen; meine Cameraden erfuhren es, und die ganze Stadt machte sich über diesen Zufall lustig. Dergleichen Dinge begegneten mir viele, so lange ich das Amt eines Dichters bekleidete und Comödiant war.

Es trug sich nachmals zu, daß die Gläubiger erfuhren, der Direktor unserer Truppe (denn an den halten sie sich immer) habe in Toledo gute Geschäfte gemacht. Sie klagten ihn daher, ich weiß nicht wegen welcher Schulden, aus und warfen ihn in's Gefängniß. Dadurch wurde die ganze Gesellschaft zerrissen, und Jeder ging seinen Weg. Meine Cameraden wollten mich zwar zu andern Truppen führen, aber, die Wahrheit zu sagen, ich fühlte zu dem Schauspielerleben keine rechte Lust, und nur die Noth hatte mich gezwungen, mich dazu zu bequemen. Da ich mich bei Gelde und wohlgekleidet sah, so dachte ich auf nichts weiter, als ein lustiges Leben zu führen. Ich nahm also von Allen Abschied, und sie gingen fort."

Die Periode, in welcher die Darstellungen spanischer Comödiantenruppen im Auslande, namentlich in Italien, England und Frankreich, ihre allgemeinste Verbreitung fanden, so wie auch Uebersetzungen und Bearbeitungen castilianischer Bühnenstücke am meisten in Schwung kamen, beginnt erst in dem zweiten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts; allein die Anfänge dieser Erscheinungen lassen

sich viel höher hinauf verfolgen. Von der Frage, ob man in England schon zur Zeit Shakspeare's mit dem spanischen Drama bekannt gewesen sei, ist schon oben gehandelt worden. Die früheste Nachricht von dem Auftreten einer spanischen Schauspielergesellschaft in London ist, wie erwähnt, vom Jahre 1635; am 23. December dieses Jahres spielte Juan Navarro mit seiner Gesellschaft vor König Karl I. [224]); die ältesten englischen Dramen, die sich unzweifelhaft als Nachahmungen castilianischer ankündigen, gehören der Zeit Karl's II. an; doch haben wir oben die Gründe angeführt, welche auf eine weit frühere Bekanntschaft der englischen Dramatiker mit denen der Halbinsel schließen lassen. — Die Nachrichten von der Verbreitung spanischer Comödien und Comödianten in Italien sind positiver und steigen in noch frühere Zeit hinauf. Hier waren, wie wir wissen, schon die Stücke des Torres Naharro gespielt worden. Die von zahlreichen Spaniern bewohnten Städte Neapel und Mailand versprachen den spanischen Schauspielertruppen eine reichliche Ernte. Allein diese Truppen beschränkten sich nicht auf die genannten Städte, sondern durchzogen das ganze Land. Der Pater Tomas Hurtado erzählt von spanischen Comödianten, die unter dem Pontificat Gregor's **XV.** (1621 — 23) in Rom Vorstellungen gegeben hätten [225]), und in dem Leben der Actrice Maria Laredo lesen

[224]) „10 l. paid to John Navarro for himself and the rest of the company of Spanish players for a play presented before his Majesty Dec. 23d 1635. — Office-book of the Lord Chamberlain. Collier, Vol. II. pag. 69.

[225]) Tomas Hurtado, Tractatus varii resolutionum moralium, pars posterior, pag. 127.

wir, sie habe sich beständig bei den Schauspielergesellschaften, welche Italien durchzögen, aufgehalten, ohne je nach Spanien zu kommen. Nach Riccoboni nahm seit dem Jahre 1620 der Geschmack an spanischen Theaterstücken in Italien so überhand, daß Uebersetzungen und Nachahmungen der Stücke des Lope de Vega und seiner Zeitgenossen die originalen Trauer- und Lustspiele der Italiener beinahe gänzlich von der Bühne verdrängten [226]). Der berühmte Verfasser des **Adone**, Marino, sagt in seiner Trauerrede auf Lope's Tod, es sei in Italien und Frankreich üblich, daß die Theaterdirektoren, um den Gewinn von ihren Vorstellungen zu erhöhen, auf den Anschlagzetteln ankündigten, die aufzuführende Comödie sei von der Erfindung des Lope de Vega, und dieser bloße Name genüge, um so viele Zuschauer herbeizulocken, daß weder das Haus die Menschenmenge, noch die Casse die Einnahme zu fassen vermöge [227]).

In noch größerem Maaße, als in Italien, wurden die Minen der spanischen Theaterdichter in Frankreich ausgebeutet. Schon die Kriege Franz I. hatten dazu gedient, das castilianische Idiom jenseits der Pyrenäen zu verbreiten; die Vermählung Ludwig's **XIII.** mit Anna Mauricia, Tochter Philipp's **III.**, brachte diese Sprache am Pariser Hofe noch mehr in Aufnahme. Es ist in hohem Grade wahr-

[226]) Riccoboni, Histoire du Théatre italien, T. I. pag. 47.

[227]) Basti per onor di Lope il consenso ed applauso delle nazioni, poiché in Italia e Francia quelli che rappresentano Commedie per accrescere il guadagno mettono nei Cartelli, che rappresentano un soggetto di Lope de Vega, e con questo manca loro Coliseo per la gente e Casse per i danari. Obras sueltas, B. XXI. S. 18.

scheinlich, daß schon in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts spanische Comödianten in Paris Vorstellungen gegeben haben, wiewohl es uns nicht gelungen ist, bestimmte Nachrichten hierüber aufzufinden. Die Notiz von der Truppe des Sebastian de Prado, welche mit Philipp's IV. Tochter, der Infantin Maria Teresa, nach Spanien kam, gehört der nächstfolgenden Abtheilung der spanischen Theatergeschichte an. Ganz unzweideutig aber gibt sich die Einwirkung der spanischen Dramatiker auf die französischen auch schon während der vorliegenden Periode in den vielen Stücken kund, welche diese ganz oder theilweise von jenen entlehnt haben. Die Franzosen des siebzehnten Jahrhunderts selbst haben hieraus kein Hehl gemacht. Corneille und Molière verschweigen nicht, wie viel sie den Spaniern verdanken; Fontenelle, der Neffe des Corneille, sagt geradezu: „Zur Zeit meines Oheims war es gebräuchlich, fast alle Stoffe bei den Spaniern zu borgen, welche ein so großes Uebergewicht in diesen Materien besaßen;“ und Voltaire gesteht ein, „daß Frankreich Spanien seine erste wahre Tragödie und sein erstes Charakterlustspiel verdanke.“ Wenn der letztgenannte Autor weiter sagt: „Die Franzosen haben sich zur Zeit Ludwig's XIII. und XIV. mehr als vierzig dramatische Arbeiten der Spanier angeeignet,“ so muß man diese Angabe noch für viel zu gering halten. Einige besonders berühmte Beispiele solcher Entlehnungen, wie der Cid und der **Menteur** des Corneille, das **Festin de Pierre** von Molière sind unter den Artikeln Guillen de Castro, Alarcon und Tirso de Molina schon erwähnt worden. Diese Stücke sind eingestandener Maaßen Bearbeitungen berühmter spanischen Originale; allein es finden sich noch-

sehr viele andere französische Trauer- und Lustspiele, welche ohne Anerkennung der Schuld von denselben Gläubigern geborgt sind. Es kann nicht unsere Absicht sein, hier ein genaues und vollständiges Verzeichniß dieser Entwendungen zu liefern; denn wenn es auch minder unerfreulich wäre, lange und mühsame Nachforschungen in einer Diebshöhle anzustellen, so würde doch eine solche ausführliche Untersuchung in einer Geschichte des Spanischen Theaters am unrechten Platze stehen. Wir begnügen uns daher, die Geschichte dieser Plünderung nur im summarischen Abriß darzustellen und die bemerkenswerthesten Plagiate anzuführen, welche die französischen Dichter an Lope und seinen Zeitgenossen verübt haben. Der noch zahlreicheren Entlehnungen aus Calderon und den Späteren kann erst im folgenden Bande gedacht werden.

Schon der überfruchtbare Theaterschreiber Hardy (man hätte wohl Unrecht, ihn Dichter zu nennen; seine Thätigkeit fällt in die Jahre 1600—1620) kannte und benutzte die Fundgrube anziehender Erfindungen und spannender Verwicklungen, welche die spanische Literatur darbot. Unter den 41 Stücken von ihm, die gegenwärtig noch von den 800, welche er verfaßt haben soll, übrig sind, befinden sich mehrere aus dieser Quelle geschöpfte; so die **Félismène** nach der Diana des Montemayor und die **Force du sang** nach einer Novelle des Montemayor. Eine Benutzung spanischer Comödien kommt unter seinen noch vorhandenen Schauspielen nicht vor, doch ist wohl anzunehmen, daß er auch von diesen Vortheil zu ziehen gewußt hat, wie die Masse seiner verloren gegangenen Werke vermuthlich darthun würde.

An der Spitze der französischen Dramatiker, deren Werke fast durchaus Nachahmungen spanischer sind, steht Rotrou, und zwar nicht bloß der Zeit, sondern vielleicht auch dem Werthe nach. Er zeigt einen empfänglichen Sinn für die Schönheiten seiner Originale und ein entschiedenes Talent, dieselben wiederzugeben. In seiner **Belle Alfrède** (nach der **Hermosa Alfreda** des Lope de Vega), seiner **Laure persécutée** (nach der **Laura perseguida** desselben Dichters), seinem **D. Lope de Cordonne** (nach eben dessen **Lope de Cordona**) ist das poetische Colorit, die Gluth der Phantasie und die Lebendigkeit der Darstellung, welche uns in den Gebilden des spanischen Dichters entzückt, zwar etwas abgeschwächt, aber doch immer noch mit einem Theil des ursprünglichen Glanzes in die Copien übergegangen. Dasselbe kann man von seinen **Occasions perdues** (nach Lope's **Ocasion perdida**) und seinem **D. Bernard de Cabrère** (nach der Comödie **La adversa fortuna de D. Bernardo de Cabrera** von Mira de Mescua) rühmen. **La Bague de l'oubli** ist eine Nachahmung der **Sortija del olvido** von Lope de Vega und hat später den Gedanken zu einem der besten französischen Lustspiele, dem **Roi de Cocagne** von Legrand hergegeben. Wären Rotrou's Nachfolger auf dieser Bahn fortgeschritten, man hätte der französischen Bühne nur Glück wünschen können. Aber leider schlug schon Corneille in seinen Bearbeitungen spanischer Dramen einen Weg ein, auf welchem die Trefflichkeit der letzteren gänzlich zu Grunde gerichtet werden mußte. Wir haben schon gesehen, wie vollkommen in seinem Cid alle Schönheiten der bewunderungswürdigen Tragödie des Guillen de Castro untergegangen sind, wie er das geist=

und lebenvolle Lustspiel des Alarcon, **La verdad sospechosa** in eine trockne und langweilige, gar nicht mehr in's Bereich der Poesie gehörende, Studie umgewandelt. Unter seinen übrigen Dramen sind **Don Sanche d'Aragon** dem **Palacio confuso** des Lope de Vega, **La Suite du Menteur** eben dessen **Amar sin saber a quien** nachgeahmt. Gewiß gehören diese beiden Dramen zu den besseren der französischen Literatur; nur wolle man sie nicht mit den trefflichen Originalen vergleichen, denn dann tritt Corneille's mangelnder Beruf für die Poesie sogleich auf's unwiderleglichste hervor. Die Erfindung in den genannten Schauspielen ist so glücklich, ihre innere dichterische Lebenskraft so unvergänglich, daß wohl keine Bearbeitung dieselbe ganz zu zerstören vermag; aber der Franzose hat kaum irgend etwas, als das dürre Gerippe der Handlung, in seine Bearbeitung hinüberzunehmen vermocht und deren Bewegung noch vielfach durch das ängstliche Einschnüren in die Regeln gelähmt; aller Farbenschmuck der Poesie ist zerstört und der lebendige Körper zur Mumie ausgetrocknet. Ob Lope's **Honrado hermano** wirklich, wie man behauptet hat, das Vorbild zu Corneille's Horatiern hergeliehen habe, wollen wir dahingestellt sein lassen; die Punkte der Uebereinstimmung zwischen beiden sind wenigstens nicht sehr hervorspringend.

Nicht glücklicher, als der größte Tragiker, war der erste Lustspieldichter Frankreichs in seinen Entlehnungen aus dem Spanischen. Selbst Molière's Landsleute räumen dies ein, indem sie seine hierhergehörigen Stücke für seine schwächsten erklären, was unstreitig viel sagen will. Der Gebrauch, den Molière von spanischen Dramen gemacht

hat, ist sehr ausgedehnt gewesen und gibt sich nicht allein in den Lustspielen kund, deren ganzer Plan bei den Dichtern des südlichen Volks geborgt ist, sondern auch in anderen, in welchen nur einzelne Scenen und Situationen fremdes Eigenthum sind. Zu jenen gehört (mit Uebergehung der Bearbeitungen Calderon'scher und Moreto'scher Stücke, von denen erst später die Rede sein kann) **Le médecin malgré lui.** Diese Posse ist, der Grundlage ihrer Handlung nach, aus Lope's **Acero de Madrid,** allein sie bietet in der Scene, wo Sganarelle den Léandre für einen Apotheker ausgibt, um ihm eine Zusammenkunft mit Lucinda zu verschaffen, zugleich eine Erinnerung an einen ähnlichen Auftritt in der **Fingida Arcadia** des Tirso de Molina. **L'amour médecin** hat zwar mit Tirso's **Amor medico** nichts weiter gemein, als den Titel, da die Aktion eine ganz andere ist; dagegen sind Scene **III** und **IV** des zweiten Akts aus einem anderen Drama desselben Dichters geschöpft, nämlich aus der **Venganza de Tamar** (siehe den Anfang des zweiten Akts.). — Die berühmte Versöhnungsscene im Tartüffe ist dem **Perro del hortelano** des Lope de Vega entnommen, und **L'école des maris** zeigt in mehreren Scenen offenbare Erinnerungen an eben dessen **Discreta enamorada** und **El mayor imposible.**

Wenn nun schon die beiden größten französischen Dramatiker in ihren Umarbeitungen spanischer Dichter so wenig zu ihrem Vortheil erscheinen, was läßt sich erst von den geringeren Comödienschreibern jener Zeit erwarten? In der That haben auch diese jene Quelle auf's fleißigste ausgebeutet. So ist, um nur einige Beispiele anzuführen, **La jalouse d'elle même** von Boisrobert nach Tirso's **Ze-**

losa de si misma, **L'absent chez soi** von d'Ouville nach Lope's **Ausente en su lugar**, **L'amour médecin** von Sainte-Marthe nach Tirso's **Amor medico**, desselben **Aimer sans savoir qui** nach Lope's **Amar sin saber à quien**, so sind ferner fast alle Stücke von Montfleury, Mayret, Scarron, Thomas Corneille, Boisrobert, d'Ouville und die älteren von Quinault Bearbeitungen spanischer Originale. Wir machen diesen Schriftstellern an sich aus ihren Entlehnungen keineswegs einen Vorwurf. Gewiß muß dem Dichter das Recht zugestanden werden, die Erfindungen und Gedanken Anderer zu benutzen. So hat Shakspeare die Idee zu einigen seiner Stücke oder zu einzelnen Scenen derselben aus Arbeiten seiner Vorgänger und Zeitgenossen geschöpft, so haben auch die spanischen Dramatiker sich gegenseitig Manches zu verdanken. Aber was man bei diesem Verfahren unbedingt verlangen muß, ist, daß der Autor, der sich auf solche Art fremdes Gut zu eigen macht, dasselbe poetisch durchdringe und umgestalte, es aus seinem Geiste mit neuen dichterischen Elementen ausgestattet und mit verjüngter Lebenskraft hervorgehen lasse. Wem diese Forderung zu hoch gespannt scheint der wird doch wenigstens zugeben, daß der Umarbeiter schon vorhandener Werke Sympathie für die Schönheiten derselben zeigen und ihre Vorzüge, statt sie zu verwischen, möglichst prägnant herausarbeiten müsse. Wer diese Ansprüche nicht erfüllt, der heißt mit Recht ein geistloser Plagiator. Wie aber bestehen nun die genannten Franzosen vor solchen Anforderungen? Sie bemächtigen sich eines spanischen Schauspiels, pressen das Materielle seines Inhalts heraus, entfernen auf's sorgfältigste allen

poetischen Schmuck, bringen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, Feuer und Leben der Darstellung den Götzen der drei Einheiten zum Opfer — und auf diese Art wird aus dem „rohen und regellosen" Originalgedicht, oder vielmehr aus Bruchstücken und flüchtigen Reminiscenzen davon, eine classische Tragödie oder Comödie. Statt des dichterischen Schwunges dort, haben wir hier prosaische Nüchternheit, statt des Reichthums und der Wahrheit der Motive eine an allen Gliedern gelähmte und sinnlos verknüpfte Handlung, statt der hinreißenden Rapidität des Dialogs das schleppendste Gespräch, statt des entzückenden und das Ohr berauschenden Wechsels harmonischer Klänge das monotone Geklapper des Alexandriners. In der That, nur in so fern, als es allerdings nicht Jedem möglich ist, treffliche Originale so gänzlich zu verunstalten, daß auch kaum eine Spur ihrer ursprünglichen Vorzüge übrig bleibt, nur in dieser Rücksicht kann den französischen Bühnenscribenten Talent zugesprochen werden. Wehe daher dem unglücklichen spanischen Dichter, über den dieser Heuschreckenschwarm hergefallen ist, und wehe der lebendigen Herrlichkeit seiner Poesie! Aber Schmach den schamlosen Kritikern, welche aus National-Eitelkeit oder dumm-abergläubischer Verehrung Boileau'scher Präcepte sich nicht gescheut haben, diese ganz verachtungswürdigen Productionen als Vervollkommnungen ihrer Vorbilder anzupreisen!

In wie weit spanische Theaterstücke schon in der vorliegenden Periode auch in andere Länder, als die bisher genannten, Eingang gefunden haben, darüber sind uns nur einzelne fragmentarische Notizen zugekommen. Ihre Verbreitung in den Niederlanden, wo mehrere Bände da-

von nachgedruckt wurden, unterliegt keinem Zweifel. Daß Lope's Schauspiele schon im Beginn des 17. Jahrhunderts ihren Weg auch nach Amerika gefunden hatten und dort mit Beifall aufgenommen worden waren, sieht man aus der Vorrede zum **Peregrino en su Patria**. Ob es sich mit der Behauptung Sismondi's, daß an den Höfen von Wien und München spanische Comödien aufgeführt worden seien, richtig verhalte, möge dahingestellt bleiben, da wir hierüber nichts aufzufinden vermocht haben; daß deren aber im Serail zu Constantinopel durch Moriskos und spanische Sclaven, welche sie von Venetianischen Kaufleuten erhandelten, gespielt wurden, scheint nicht bezweifelt werden zu können [228]).

[228]) **Entre las mugeres que entonces tenia el Sultan Amath era la mas querida una cierta Señora Andaluz, que fué cautiva en uno de los puertos de España: esta holgava notablemente de oir representar a los cautivos Christianos algunas Comedias, y ellos deseosos de su favor y amparo las estudiavan, comprándolas en Venecia a algunos mercaderes Judios para llevarselas, de que yo oí carta de su Embajador entónces para el Conde de Lemos, encareciendo lo que este genero de escritura se estiende por el mundo, despues que con mas cuidado se divide en tomos. Quiso nuestro Felisardo agradar á la Gran Sultana Doña Maria y estudió con otros mancebos, assi cautivos como de la espulsion de los Moros, la Comedia de la Fuerza lastimosa. — Lope de Vega Novelas, El Desdichado por la honra, Obras sueltas Tom. VIII. pag. 95. — S. auch Cervantes, la Gran Sultana, Jornada III.**

Anhang.

Verzeichniß der dramatischen Werke des Lope de Vega.

Digitized by Google

I.

Die große Sammlung der Schauspiele des Lope de Vega.

Im Folgenden ist das von Nicolas Antonio gelieferte Inhaltsverzeichniß der alten Gesammtausgabe von Lope's Comödien so viel wie möglich vervollständigt worden.

Las Comedias del famoso Poeta Lope de Vega Carpio.

Erster Band.

Valencia, 1604. Valladolid, 1604. Zaragoza, 1604. Madrid, 1604. Antwerpen, 1607.

1. Los donaires de Matico. 2. Carlos el perseguido. 3. El cerco de Santa Fee. 4. Vida y muerte de Vamba. 5. La traicion bien acertada. 6 El hijo de Reduan. 7 Nacimiento de Urson y Valentin. 8. El casamiento en la muerte, y hechos de Bernardo del Carpio. 9. La Escolastica zelosa. 10. La amistad pagada. 11. La Comedia del molino. 12. El testimonio vengado. Nebst zwölf Loas

Die Ausgaben dieses Bandes von Valladolid, 1609 und Mailand, 1617 enthalten außer den zwölf Comödien und Loas noch folgende Zwischenspiele: La Melisendra. El padre engañado. El Capeador. El doctor simple. Pedro Hernandez y el Corregidor. Los alimentos. Los negros de Santo Thome. El Indiano. La cuna Los ladrones engañados. La dama fingida. La endemoniada.

Zweiter Band.

Madrid, 1609. Valladolid, 1609. Barcelona, 1611. Brüssel 1611.

1. La fuerza lastimosa. 2. La ocasion perdida. 3. El gallardo Catalan. 4. El Mayorazgo dudoso. 5. La Condesa Matilde. 6. Los Benavides. 7. Los comendadores de Cordova. 8. La Bella mal maridada. 9. Los tres diamantes. 10. La quinta de Florencia. 11. El padrino desposado. 12. Las ferias de Madrid.

Dritter Band.

Die in diesem Bande enthaltenen Stücke sind schon oben Seite 452 verzeichnet worden.

Vierter Band.

Madrid, 1614. Pampelona, 1614.

1. Laura perseguida. 2. Nuevo mundo de Colon. 3. El asalto de Mastrique por el Principe de Parma. 4. Peribañez y el Comendador de Ocaña. 5. El Ginoves liberal. 6. Los torneos de Aragon. 7. La boda entre dos maridos. 8. El amigo por fuerza. 9. El galan Castrucho. 10. Los embustes de Celauro. 11. La fè rompida. 12. El tyrano castigado.

Fünfter Band.

Siehe oben Seite 453.

Sechster Band.

Madrid, 1615.

1. La batalla del honor. 2. La obediencia laureada y primer Carlos de Ungria. 3. El hombre de bien. 4. El servir con mala estrella. 5. El cuerdo en su casa. 6. La Reina Juana de Napoles. 7. El Duque de Viseo. 8. El Secretario de si mismo. 9. El llegar con ocasion. 10. El testigo contra si. 11. El marmol de Felisardo. 12. El mejor maestro el tiempo.

Siebenter Band.

Madrid, 1617.

1. El villano en su rincon. 2. El castigo del discreto. 3. Las pobrezas de Reinaldos. 4. El Gran Duque de Moscovia.

5. Las paces de los Reyes y judia de Toledo. 6. Los Porceles de Murcia. 7. La hermosura aborrecida. 8. El primer Fajardo. 9. La viuda casada y doncella. 10. El principe despeñado. 11. La Serrana de la Vera. 12. S. Isidro de Madrid.

Achter Band.

Madrid, 1617.

1. Despertar a quien duerme. 2. El anzuelo de Fenisa. 3 Los locos por el cielo. 4. El mas galan Portugues Duque de Berganza. 5. El Argel fingido y renegado de amor. 6. El postrer Godo de España. 7. La prision sin culpa. 8. El esclavo de Roma. 9. La imperial de Othon. 10. El niño inocente de la guardia.

Neunter Band.

Madrid, 1617 und 1618.

1. La prueva de los ingenios. 2. La donzella Theodor. 3. El Hamete de Toledo. 4. El ausente en el lugar. 5. La niña de plata. 6. El animal de Ungria. 7. Del mal lo menos. 8. La hermosa Alfreda 9. Los Ponces de Barcelona. 10. La varona Castellana. 11. La dama boba. 12. Los melindres de Belisa.

Zehnter Band.

Madrid, 1618.

1. El galan de la Membrilla. 2. La venganza venturosa. 3. D. Lope de Cardona. 4. La humildad y la sobervia. 5. El amante agradecido. 6. Los Guanches de Tenerife, y conquista de Canaria. 7. La octava maravilla. 8. El sembrar en buena tierra. 9. Los Chaves de Villalva. 10. Juan de Dios y Anton Martin. 11. La burgalesa de Lerma. 12. El poder venzido y amor premiado.

Eilfter Band.

Madrid, 1618.

1. El perro del hortelano. 2. El azero de Madrid. 3. Las dos estrellas trocadas y ramilletes de Madrid. 4. Obras son amores. 5. Servir a señor discreto. 6. El principe perfeto. 7. El amigo hasta la muerte. 8. La locura por la honra. 9. El mayordomo de la Duquesa de Amalfi. 10. El arenal de Sevilla. 11. La fortuna merecida. 12. La Tragedia del Rey D. Sebastian, y bautismo del principe de Marruecos.

Zwölfter Band.
Madrid, 1619.

1. Ello dirá. 2. La sortija del olvido. 3. Los enemigos en casa. 4. La cortesia de España. 5. Al pasar del arroyo. 6. Los hidalgos de la Aldea. 7. El marques de Mantua. 8. Las flores de Don Juan, y rico y pobre trocados. 9. Lo que ay que fiar del mundo. 10. La firmeza en la desdicha. 11. La desdichada Estefania. 12. Fuente ovejuna.

Dreizehnter Band.
Madrid, 1620.

1. La Arcadia. 2. El halcon de Federigo. 3. El remedio en la desdicha. 4 Los esclavos libres. 5 El desconfiado. 6. El Cardenal de Belen. 7. El Alcalde mayor. 8. Los locos de Valenzia. 9. Santiago el verde. 10. La Francesilla. 11. El desposorio encubierto. 12. Los Españoles en Flandes.

Vierzehnter Band.
Madrid, 1620.

1. Los amantes sin amor. 2. La villana de Getafe. 3. La gallarda Toledana. 4. La corona merecida. 5. La viuda Valenciana. 6. El cavallero de Illescas. 7. Pedro carbonero. 8. El verdadero amante. 9. Las almenas de Toro. 10. El bobo del colegio. 11. El cuerdo loco. 12. La ingratitud vengada.

Fünfzehnter Band.
Madrid, 1621.

1 La mal casada. 2. Querer la propria desdicha. 3. La vengadora de las mugeres. 4. El cavallero del Sacramento. 5. La santa Liga. 6. El favor agradecido. 7. La hermosa Esther. 8. El leal criado. 9 La buena guarda. 10. Historia de Tobias. 11. El ingrato arrepentido. 12. El Cavallero del milagro.

Sechszehnter Band.
Madrid, 1622.

1. El premio de la hermosura. 2. Adonis y Venus. 3. Los prados de Leon. 4. Mirad a quien alabais. 5. Las mugeres sin hombres. 6. La fabula de Perseo. 7. El laberinto de Creta.

8. La serrana de Tormes. 9. Las grandezas de Alexandro. 10. La Felisarda. 11. La innocente Laura. 12. Lo fingido verdadero.

Siebzehnter Band.

Madrid, 1622.

1. Con su pan se lo coma. 2. Quien mas no puede. 3. El soldado amante. 4. Muertos vivos. 5. El primer Rey de Castilla. 6. El Domine Lucas. 7. Lucinda perseguida. 8. El ruiseñor de Sevilla. 9. El sol parado. 10. La madre de la mejor. 11. Jorge Toledano. 12. El hidalgo Abencerrage.

Achtzehnter Band.

Madrid, 1623.

1. Segunda parte del principe perfeto. 2. La pobreza estimada. 3. El divino Africano. 4. La pastoral de Jacinto. 5. El honrado hermano. 6. El Capellan de la Virgen. 7. La piedad executada. 8. Las famosas asturianas. 9. La campana de Aragon. 10. Quien no ama no haga fieros. 11. El rustico del Cielo. 12. El valor de las mugeres.

Neunzehnter Band.

Madrid, 1623.

1. De cosario a cosario. 2. Amor secreto hasta zelos. 3. La innocente sangre. 4. El serafin humano 5. El hijo de los leones. 6. El conde Fernan Gonzalez. 7. D. Juan de Castro primera, y 8. secunda parte. 9. La limpieza non manchada. 10. El vellocino de oro. 11. La mocedad de Roldan. 12. Carlos V. en Francia.

Zwanzigster Band.

Madrid, 1625.

1. La discreta venganza. 2. Lo cierto por lo dudoso. 3. Pobreza no es vileza. 4. Arauco domado. 5. La ventura sin buscalla. 6. El valiente Cespedes. 7. El hombre por su palabra. 8. Roma abrasada. 9. Virtud pobreza y muger. 10. El Rey sin reyno. 11. El mejor mozo de España. 12. El marido mas firme.

Einundzwanzigster Band.

Madrid 1635.

1. La bella Aurora. 2. Ay verdades que en amor. 3. La boba para los otros y discreta para si. 4. La noche de S. Juan.

5. El castigo sin venganza. 6. Los bandos de Sena. 7. El mejor Alcalde el Rey. 8. El premio del bien hablar. 9. La vitoria de la honrra. 10. El piadoso Aragones. 11. Los Tellos de Meneses. 12. Por la puente Juana. Dieser Band erschien, da Lope schon todt war.

Zweiundzwanzigster Band.

Madrid, 1635.

1. Quien todo lo quiere. 2. No son todos ruiseñores. 3. Amar, servir y esperar. 4. Vida de S. Pedro Nolasco. 5. La primera informacion. 6. Nadie se conoce. 7. La mayor vitoria. 8. Amar sin saber a quien. 9. Amor pleito y desafio. 10. El labrador venturoso. 11. Los trabajos de Jacob. 12. Lac arbonera.

Ein anderer 22. Band de las Comedias de Lope de Vega y las mejores que hasta ahora han salido, Zaragoza, 1630 (auf der königlichen Bibliothek zu Paris befindlich) enthält folgende Stücke:

Nunca mucho costó poco (von Alarcon). Di mentira sacarás verdad. La carbonera. La amistad y la obligacion. La verdad sospechosa (von Alarcon). Quien bien ama tarde olvida. Amar sin saber a quien. El marques de las Nabas. Lo que ha de ser. La lealtad en el agravio. En los indicios la Culpa. La intencion castigada.

Dreiundzwanzigster Band.

Madrid, 1638.

1. Contra valor no ay desdicha. 2. Las batuecas del Duque de Alva. 3. Las cuentas del gran Capitan. 4. El piadoso Veneciano. 5. Porfiar hasta morir. 6. El robo de Dina. 7. El saber puede dañar. 8. La embidia de la nobleza. 9. Los pleitos de Inglaterra. 10. Los Palazios de Galiana. 11. Dios haze Reyes. 12. El saber por no saber, y vida de S. Julian de Alcala de Henares.

Vierundzwanzigster Band.

Madrid, 1640.

1. El palacio confuso. 2. El ingrato. 3. La tragedia por los Zelos. 4. El labrador venturoso. 5. La creacion del Mundo. 6. La despreciada querida. 7. La industria contra el poder y el honor contra la fuerza. 8. La porfia hasta el temor. 9. El juez de su misma causa. 10. La cruz en la sepultura. 11. El honrado con su sangre. 12. El hijo sin padre.

Derselbe Band.

Zaragoza, 1633.

1. La ley executada. 2. Selvas y bosques de Amor. 3. Examen de maridos. 4. El que diran. 5. Lo honra por la muger. 6. El amor vandolero. 7. La mayor desgracia del Emp. Carlos V., y hechizera de Argel. 8. Veer y no creer. 9. Dineros son calidad. 10. De quando aca nos vino. 11. Amor pleito y desafio. 12. La mayor vitoria.

Derselbe Band.

Zaragoza, 1641.

Guardar y guardarse. La hermosa fea. El Cavallero de Olmedo. El bastardo Mudarra. La ilustre Fregona. El Nacimiento de Christo. Los Ramirez de Arellano. Don Gonzalo de Cordova. San Nicolas de Tolentino. Los peligros de la ausencia. Servir a buenos. Barlan y Josafa.

Fünfundzwanzigster Band.

Zaragoza, 1647.

1. La esclava de su galan. 2. El desprecio agradecido. 3. Aventuras de D. Juan de Alarcos. 4. El mayor imposible. 5. La vitoria del Marques de Santa Cruz. 6. Los cautivos de Argel 7. Castelvies y Monteses. 8. De lo que à de ser. 9. El ultimo Godo. 10. La necedad del discreto. 11. El juez en su causa. 12. Los embustes de Fabia.

II.

La Vega del Parnaso.

Madrid 1637.

1. El guante de Doña Blanca. 2. La mayor virtud de un Rey. 3. Las bizarrias de Belisa. 4. Porfiando vence Amor. 5. El desprecio agradecido. 6. El Amor enamorado. 7. La mayor vitoria de Alemania. 8. Sino vieran las mugeres.

III.

Fiestas del Santissimo Sacramento en doce Autos sacramentales con sus Loas y Entremeses.

Madrid, 1644.

Autos: El nombre de Jesus. El Heredero del Cielo. Los acreedores del Hombre. Del Pan y del Palo. El Missacantano. Las Aventuras del Hombre. La Siega. El Pastor Lobo. La Vuelta de Egypto. El Niño Pastor. Los Cantares. La Puente del Mundo. Entremeses: El Letrado. El Soldadillo. El Poeta. El Robo de Helena. La Hechicera. El Marques de Alfarache. El Degollado. La Muestra de los Carros. Los Organos. El Remediador. Daca mi muger. Las Comparaciones.

IV.

Verzeichniß der Comödien des Lope de Vega aus der Vorrede zum Peregrino en su patria.

(S. oben Seite 206. Den Titeln der Stücke, welche gegenwärtig noch vorhanden und mir bekannt sind, ist ein § vorgesetzt.)

Las Amazonas.
Hero y Leandro.
§El Nacimiento.
La Condesa.
La Infanta labradora.
La Pastoral de Albania.
Los Cautivos.
El Degollado fingido.
El Cerco de Toledo.
El Otomano famoso.
Sarracinos y Aliatares.
Los amores de Narcisso.
Las Guerras civiles.
El Viage del hombre.
La Tragedia de Aristea.
El Engaño en la verdad.
§El Lacayo fingido.
Los Zelos satisfechos.
El Medico enamorado.
§La Serrana de Tormes.
El Africano cruel.
La Infanta desesperada.
Los Padres engañados.
El Meson de la Corte.
El Jardin de Falerina.
El Grao de Valencia.

§La Ingratitud vengada.
Muza furioso.
Alfonso el afortunado.
El Casamiento dos veces.
§El Hijo de Reduan.
§El Soldado amante.
El Ganso de oro.
La Palabra mal cumplida.
La Difunta pleyteada.
El Cerco de Oran.
La Abderite.
Guelfos y Gibelinos.
La Competencia engañada.
El Principe melancolico.
§Adonis y Venus.
§El primer Rey de Castilla.
§El testimonio vengado.
Los Torneos de Valencia.
La Peregrina.
Garcilasso de la Vega.
§Los Embustes de Fabia.
El Conde D. Thomas.
Psyques y Cupido.
El Page de la Reyna.
Los Fregosos y Adornos.
§El Vaquero de Moraña.
El Hijo venturoso.
La Montañesa.
La Matrona constante.
§La Viuda Valenciana.
El Cirujano.
Belardo furioso.
La Vizcayna.
§El Sol parado.
§Los Comendadores.
El Alcayde de Madrid.
El Turco en Viena.
El Galan escarmentado.
Romulo y Remo.
La Dama estudiante.
§La Traycion bien acertada.
El Enemigo engañado.
El buen agradecimiento.
Los Monteros de Espinosa.
El pleyto de Ingalaterra.
El Duque de Alva en París.
Conquista de Tremezen.
§El Maestro de danzar.
§El Domine Lucas.
§Los Chaves de Villalva.
§Los Muertos vivos.
San Roque.
La Valeriana.
El Roberto.
La Suerte de los tres Reyes.
La Semiramis.
El Galan agradecido.
Antonio Roca.
§La Varona Castellana.
El Principe de Marruecos.
§Mozedades de Roldan.
§Los Amantes sin amor.
Los Peraltas.
Fray Martin de Valencia.
Pimenteles y Quiñones.
El amor constante.
El Hijo de si mismo.
Los Biedmas.
Las Quinas de Portugal.
§Lucinda perseguida.
§El Cuerdo loco.
§Los Esclavos libres.
§El Despeñado.
§El Arenal de Sevilla.
§La Gallarda Toledana.
§La Corona merecida.
§Pedro carbonero.
§El Marmol de Felisardo.
§El Favor agradecido.
§El Caballero del milagro.
§El Leal criado.
La Reyna loca.
§El Argel fingido.
§El Esclavo de Roma.

El Bosque amoroso.
§Los Locos por el cielo.
La Perdicion de España.
§Angelica en el Catai.
La Cadena.
§La Prision sin culpa.
La Barbara del cielo.
§Los Fajardos.
San Andrés Carmelita.
Neron cruel.
El primero Medicis.
El Capitan Juan de Urbina.
San Segundo de Avila.
El Cerco de Madrid.
La Torre de Hercules.
Los Guzmanes de Toral.
El Conde Dirlos.
§El Matico.
Cegries y Bencerrajes.
El Tonto de la aldea.
§La Escolastica zelosa.
El Salteador agraviado.
§El Verdadero amante.
Roncesvalles.
§La Francesilla.
El Rico avariento.
La Muerte del maestre.
La Inclinacion natural.
§El Padrino desposado.
San Julian de Cuenca.
§La Bella mal maridada.
§El Perseguido.
La Poncella de Francia.
§El Caballero de Illescas.
Abindarraez y Narbaez.
§El Marqués de Mantua.
§El Ingrato arrepentido.
El Sufrimiento premiado.
§Urson y Valentin.
Segunda de Urson.
§Ferias de Madrid.
Celos de Rodamonte.
La Ginovesa.
El Espiritu fingido.
Las Gallardas Mazedonias.
§El Rufian Castrucho.
El Principe inocente.
Burlas de amor.
La Sierra de Espadán.
El Barbaro gallardo.
La Pastoral de la siega.
La Pastoral encantada.
La Pastoral de los celos.
El Rey de Frisia.
§Jorge Toledano.
§Los tres diamantes.
El Caballero mudo.
La Envidia y la privanza.
El Amor desatinado.
La Imperial de Toledo.
San Tirio de España.
§Los Horacios.
§La Pobreza estimada.
El Triunfo de la limosna.
El Esclavo por su gusto.
La Gran pintora.
§El Molino.
§Laura perseguida.
§Los Locos de Valencia.
La Circe Angelica.
El Cortesano en su aldea.
§El Rey Wamba.
§El Nuevo mundo.
§El Mayorazgo dudoso.
§El Tyrano castigado.
§El Amigo por fuerza.
§La Fé rompida.
La Amatilde.
§La Hermosura de Alfreda.
§Los Enredos de Celauro.
La Governadora.
Los Triunfos de Octaviano.
La Conquista del Andalucia.
§Los Torneos de Aragon.

El Desdichado.
La Mudable.
La Bella gitana.
La Firmeza de Leonarda.
Los Jacintos.
La Campana de Aragon.
La Reyna de Lesbos.
La Divina vencedora.
Los Jüeces de Ferrara.
§La Serrana de la Vera.
§La Fuerza lastimosa.
§La Galiana.
La Basilea.
La Batalla naval.
§Los Benavides.
La Venganza de Gayferos.
§La Ocasion perdida.
§La Pobreza de Reynaldos.
La Dama desagraviada.
La Prision de Muza.
§El Catalan valeroso.
La Toma de Alora.
La Villanesca.
El Monstruo de amor *).
§La Locura por la honra.
Los Jueces de Castilla.
§El llegar en ocasion.
§El Villano en su rincon.
§El Castigo del discreto.
§El Gran Duque de Moscovia.
§Las Paces de los Reyes.
§Los Porceles de Murcia.
§La Hermosura aborrecida.
§La Viuda casada y doncella.
§San Isidro de Madrid.
§El Assalto de Mastrique.
§El Comendador de Ocaña.
§El Ginovés liberal.
§La Boda entre dos maridos.
§Don Lope de Cardona.
§Conquista de Tenerife.
§La Octava maravilla.
§El sembrar en buena tierara.
§La Burgalesa de Lerma.
§El Poder vencido.
§El Perro del hortelano.
§El Acero de Madrid.
§Obras son amores.
§Con su pan se lo coma.
§D. Beltrán de Aragon.
El Imperio por fuerza.
§La Batalla del honor.
§La Obediencia laureada y primer Carlos de Hungria.
§El Hombre de bien.
§El Secretario de si mismo.
§El Cuerdo en su casa.
§El Duque de Viseo.
El Testigo contra si.
§El servir con mala estrella.
§La Quinta de Florencia.
§El Galan de la Membrilla.
§La Venganza venturosa.
§La Humildad y la sobervia.
§Ramilletes de Madrid.
§Servir a señor discreto.
§El Amigo hasta la muerte.
§El mayordomo de la Duquesa de Amalfi.
§Fuente ovejuna.
§Flores de D Juan, o el Rico y pobre trocados.
San Juan de Dios.
§La Noche Toledana.
Doña Inès de Castro.
§El Santo Negro.

*) Nur bis hierher reicht das Verzeichniß der ältesten Ausgabe vom Jahre 1604, die folgenden scheinen erst später hinzugefügt worden zu sein.

§El despertar a quien duerme.
El Postrer gozo de España.
§El Niño inocente.
§El Casamiento en la muerte.
§Los Ponces de Barcelona.
§La Dama boba.
§Los melindres de Belisa.
El Alcazar de Consuegra.
San Agustin.
§Las Asturianas.
§La Necedad del discreto.
San Martin.
La Casta Penelope.
Arminda zelosa.
La Atalanta.
El honrado perseguido.
§El bobo del colegio.
Los Siete Infantes de Lara.
El Gallardo Jacobin.
Ea Conquista de Cortés.
El mejor representante.
§La firmeza en la desdicha.
§Castelvines y Monteses.
El Juez en su causa.
El Principe carbonero.
§Virtud, pobreza y muger.
El Abanillo.
§Quien mas no puede.
§El Hombre por su palabra.
Achaque quieren las cosas.
El Labyrinto de Creta.
§La Discreta enamorada.
Los Zelos sin ocasion.
§Los Prados de Leon.
§Los amantes sin amor.
§La ventura sin buscalla.
El muerto vencedor.
La Serrana de Burgos.
La segunda parie.
San Antonio de Padua.
§El piadoso Veneciano.
§Las Batuecas.
Pedro de Urdimalas.
Lazarillo de Tormes.
§Don Juan de Castro.
§Segunda parte.
Las fortunas de Beraldo.
Los Duques de Saboya.
§Los embustes de Fabia.
La espada pretendida.
§Carlos V. en Francia.
El verano saludable.
§El ruyseñor de Sevilla.
La guia de la corte.
El Amor soldado.
Dé donde diere.
La Toma de Longo por el Marqués de Santa Cruz.
La Prueba de los amigos.
§Los enemigos en casa.
El Secreto bien guardado.
§La Victoria del honor.
§El caballero del sacramento.
La Madalena.
El Martyr de Florencia.
Santo Thomás de Aquino.
San Angel Carmelita.
La madre Teresa de Jesus.
San Adrian y Natalia.
§La Dicha del forastero.

V.

Sueltas.

(Die folgende Liste der Comödien Lope's, welche in den obigen Verzeichnissen noch nicht enthalten sind, ist aus den Catalogen von Medel del Castillo (1735) und la Huerta (1785) gezogen. Da in den Einzeldrucken bekanntlich Vieles mit Unrecht auf den Namen des großen Meisters geschrieben worden ist, so hat man alle die Titel, welche offenbar eine solche falsche Bezeichnung tragen, zu entfernen gesucht.)

Acertar errando.
La adversa fortuna del Infante D. Fernando de Portugal.
Allá darás Rayo.
Amar como se ha de amar
Amar por burla.
Los amigos enojados.
El Amor con vista.
El Ante-Christo
Argelán, Rey de Alcalá.
Los Bargas de Castilla.
La Batalla de Dos.
Bernardo del Carpio en Francia.
Bohemia convertida.
El buen Vecino.
Las burlas veras.
El Capitan Belisario y ejemplo mayor de la desdicha.
El casamiento por Christo.
El cautivo coronado.
El cerco de Viena por Carlos V.
La ciudad sin Dios.
Como se vengan los Nobles.
Como se engañan los ojos.
La competencia en los Nobles.
El Conde D. Pedro Velez.
David perseguido y montes de Gelboe.
De un Castigo tres venganzas.
De la Mazagatos.
La defensa en la verdad.
El dichoso Parricida.
Dios hace justicia a Todos.
Los donayres de Pedro Corchuelo y el qué dirán.
Las Doncellas de Simancas.
Don Manuel de Sousa.
Dos agravios sin ofensa.
Las dos bandoleras.
El embajador fingido.
El enemigo engañado.
Engañar á quien engaña.
El engaño en la verdad.
Enmendar un daño á otro.
En la mayor lealtad mayor agravio y fortuna del Cielo.
En los indicios la culpa.
El esclavo fingido.
La Estrella de Sevilla.
La famosa Montañesa.
Fernan Mendez Pinto.
La fianza satisfecha.
La fortuna adversa.
La fundacion de la Alhambra de Granada
La fundacion de la Santa Hermandad de Toledo.

El gallardo Jacimin.
La Gloria de San Francisco.
El gran Cardenal de España, Don Gil de Albornoz. Dos partes.
Los hijos del dolor.
La historia de Maragatos.
La horca para su dueño,
La mas Ilustre Hazaña de Garcilaso de la Vega.
Las hazañas del Cid y su muerte.
El Infanzon de Illescas.
El Jardin de Bargas.
Julian Romero.
La Juventud de San Isidro.
El labrador del Tormes.
Las lagrimas de David.
Lealtad, amor y amistad.
La lealtad en la traicion.
El leon apostolico.
El leño de Meleagro.
La libertad de Castilla.
La libertad de San Isidro.
La lindona de Galicia.
Lo que está determinado.
Lo que puede un agravio.
El loco por fuerza.
El maldito de su padre.
El marques del Valle.
Los martires de Madrid.
Mas valeis vos Antona que la corte toda
Mas vale Salto de Mata que ruego de Buenos.
Mas pueden Zelos que Amor.
Mas mal hay en la Aldegüela.
La mayor Corona.
La mayor dicha en el monte.
La mayor hazaña de Alexandro Magno.
El mayor de los Reyes.
El mayor Prodigio.
El merito en la templanza.
La merced en el castigo.
El milagro por los zelos.
Mocedades de Bernardo del Carpio.
La moza de Cantaro.
El nacimiento del Alba.
Nadie fie en lo que vé.
Nardo Antonio Bandolero.
El naufragio prodigioso.
Las niñezes del padre Roxas.
El niño Pastor.
El niño diablo.
Como han de ser los nobles.
Nuestra Senora de la Candelaria.
La nueva Victoria del Marques de Santa Cruz.
La Paloma de Toledo.
El Pastor fido.
La Peña de Francia.
El pleyto por la honra.
El principe D. Carlos.
El principe ignorante.
El principe Escanderbeg.
El prodigio de Etiopia.
La profetisa Casandra.
La prudencia en el castigo.
La puente de Mantible.
Quando Lope quiere, quiere.
Querer mas y sufrir menos.
El rey D. Sebastian.
La reyna Doña Maria.
San Pablo, vaso de eleccion.
Santa Brigida.
Santa Casilda.
Santa Polonia.
Santa Teodora.
La selva confusa.
Las Sierras de Guadalupe.
Sin Secreto no hay amor.

La suerte de los Reyes ó los Carboneros.
Sueños hay que verdades son.
El sufrimiento de honor.
Tambien se engaña la vista.
Tanto hagas como pagues.
El templo de Salomon.
El Toledano vengado.
El triunfo de la humildad.
El valiente Juan de Heredia.
El valor de Fernandico.
El vaso de Eleccion.
La ventura en la desgracia.
Yerros por amor.
El zeloso Estremeño.

Autos.

La adultera perdonada.
Ave Maria y Rosario de nuestra Señora.
La carcel de Amor.
La concepcion de Nuestra Senora.
Las galeras y Corsario del Alma.
El hijo de la Iglesia.
La Margarita preciosa.
La Natividad de nuestra Senora.
El nuevo Oriente del Sol y mas dichoso Portal.
La oveja perdida.
El pastor ingrato.
Las prisiones de Adan.
La santa Inquisicion.
El triunfo de la Iglesia.
El Toyson del Cielo.

Ende des zweiten Bandes.

Bemerkte Druckfehler.

S. 158 Z. 4 v. o. statt „welchen dieser“ lies: und daß dieser den Auftrag.
S. 163 Z. 4 v. o. lies erwiederter statt erwiedernder.
S. 178 Z. 5 v. u. lies Terminus statt Terenus.
S. 191 Z. 10 v. u. lies periit statt deriit.
S. 229 Z. 4 v. o. lies sclavisch statt slavisch.
S. 230 letzte Zeile, letztes Wort, lies Ihm.
S. 243 Z. 3 v. o. lies vorwaltenden statt verwaltenden.
S. 243 letzte Zeile ist das Wort in zu streichen.
S. 266 Z. 16 v. o. lies Thronerbe statt Thronerben.
S. 274 Z. 17 v. o. lies Weiteres statt Weiseres.
S. 313 Z. 2 v. o. lies sie statt er.
S. 320 Z. 9 v. u. lies Ganze statt Ganzes.
S. 323 Z. 13 und 14 lies Luis statt Federico.
S. 340 Z. 5 lies unzusammenhängender.
S. 361 Z. 23 v. o. fehlt hinter dasselbe das Wort bis.
S. 366 letzte Zeile lies künstlerischer statt künstlicher.
S. 375 letzte Zeile lies sein statt ein.
S. 587 Z. 7 fehlt hinter von das Wort den.
S. 597 Z. 2 lies Constantius statt Constantins.

Im ersten Bande lies noch: S. XX. Z. 11 Vergessenheit, S. 25 Z. 12 v. o. versucht statt verursacht und S. 31 Z. 1 v. o. Lobenswerthes statt Lebenswerthes.

25 FEV. 1999

Digitized by Google

Digitized by Goog

Digitized by Google